戲劇研究　第14期
Journal of Theater Studies
2014年7月　頁103-150
DOI: 10.6257/JOTS.2014.14103

經典、重詮、男戲：「1/2Q劇場」的蹊徑與意境

汪詩珮
國立中正大學中國文學系副教授

前言

臺灣本土的崑劇展演之路，相對於京劇，[1]僅爲一條柳暗蔭深之「曲徑」，然而卻也散發著異曲同工的「通幽」之妙。臺灣因長期缺乏專業科班出身的崑劇演員，主要爲業餘曲友（以「水磨曲集」爲代表）及京劇專業演員的跨行演出（以「臺灣崑劇團」爲代表），多是「傳統折子戲」或「小全本戲」的學習與恢復，就藝術主體意義觀之，可視爲向大陸崑劇團的習藝與摹擬。然崑劇在臺灣絕不能等閒視之，因臺灣有兩岸三地（或可謂全球）最熱情與專業度高的崑劇觀眾，其品味與喜好，於八〇年代以降，有時甚至影響大陸崑劇團的審美與走向。

正因長期擁有年輕觀眾的熱情與深度，崑劇在臺灣竟然開拓出「曲友」及「京劇演員」之外的第三條路，即千禧年後，「1/2Q劇場」的「小劇場崑劇」。[2]「1/2Q」的作品，同時涵蓋「整舊」與「化新」；劇團當家小生楊汗

[1] 京劇在臺灣，雖於傳統流派藝術的精髓、人才技藝的功夫，不如中國大陸京劇的發展，但因爲主事者在學識、創作上的厚積，反於「新意」上另闢戰線，以劇本的文學思想性及劇場整體藝術效果，扭轉京劇的漸行下坡，並以拔高於傳統視野的觀點，建立臺灣「新京劇」的特色。此一「新京劇」的主要內涵，即爲「文學性」與「女性意識」之雙壁。可參考王瓊玲主編：「新世紀 新京劇——二十一世紀臺灣京劇新美學與國光劇團」專輯，《中國文哲研究通訊》第21卷第1期（2011年3月）。

[2] 參考沈惠如：〈從《喬影》到《小船幻想詩》——論清代劇作家吳藻的性別意識與當代詮釋〉，《重讀經典——中國傳統小說與戲曲的多重透視》（香港：牛津出版社，2009

臺灣博碩學術期刊資料庫

如，是擇善固執的傳統擁護者，堅持保留崑劇傳統精華；導演戴君芳受現代戲劇訓練出身，著重具有劇場亮點的「新意」，可於傳統中另起爐灶。同時，劇團成員往往具有各類不同領域人才的「多元整合」，如早期設計者施工忠昊爲裝置藝術家，編劇之一沈惠如爲學者出身，編劇之二施如芳創作歌仔戲、京劇、現代劇場戲本，演員有南管及現代劇場雙抱的李易修，也有舞者、素人演員、布袋戲操偶師等。劇團組成的多元，必然嵌入異質性、疏離性與相互磨合的化學變化，而此一實驗性的統整發酵過程，恰是「古老卻多少帶點僵化」的崑劇最需要的活水泉源。其中的關鍵手眼，正是「導演」戴君芳的勇於挑戰與慧心捏塑。崑劇於傳統戲之外的活化，恰恰需要打破傳統「硬殼」，重新尋找「程式化」、「定型化」、「形式主義」下的情感復甦；然當代不少復原崑劇樣貌的「大製作」，仍流於表象的創新（如服裝、佈景、道具、砌末），缺少從「內在」而來的有機消融與重鑄。「1/2Q」因爲「小」，反而較少包袱，故其資源之匱乏、困境，竟成轉機之動力；其成員對崑劇的熱情，併其不受條件、環境限制所發展的因應之道，恰恰爲臺灣的戲劇／戲曲界示範了「跨界實驗戲劇」之路，爲不曾擁有職業崑劇團的臺灣曲界，迂迴地打造一條「當代新崑劇」之路；這應當視爲崑劇在臺灣的「傳奇」與「驚奇」。

相較於「國光劇團」有意識地型塑「女戲．新京劇」之路，[3]「1/2Q劇場」近似之處，亦是從「女性視野」出發：團隊成員中的導演、編劇和核心演員皆爲女性；相反之處，則其作品主軸幾乎皆以「男性人物」爲書寫對象。其主要原因，乃核心演員楊汗如之腳色行當爲「女小生」，故於劇目選擇上，需以「小生戲」爲筆墨集中之繪，且必以其所擅長的「巾生」爲底蘊，如柳夢梅（《柳．夢．梅》、《掘夢人》）、于叔夜（《情書》）、侯方域（《亂紅》）；另如淳於棼（《戀戀南柯》）是帶有老生氣韻的小生，李陵（《半世英雄．李陵》）則是帶有武生氣質的小生。歷來演出中，最具「性別意識」者，爲《小船幻想詩》

年）；陳芳英：〈絳唇珠袖之外——從幾部新編戲曲思考新典範的可能〉，《戲曲論集：抒情與敘事的對話》（臺北：國立臺北藝術大學，2009年）；王安祈：〈戲曲小劇場的獨特性〉，《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：臺大出版中心，2011年）；林鶴宜：〈小劇場的精緻新古典：臺灣實驗崑劇的雅意與創意〉，《從戲曲批評到理論建構》（臺北：國家出版社，2011年）。

[3] 王安祈：《絳唇珠袖兩寂寞：京劇．女書》（臺北：印刻出版社，2008年）；拙作〈女兒心．女人情：國光劇團近年的「女戲」〉，《印刻文學生活誌》第82期（2010年6月），頁164-167。

臺灣博碩士論文知識加值系統
期刊資料庫

之男主角，玩弄「女小生」的「腳色性別」、「角色反串」與「演員性別」，其「女身男戲」的分身與合體，雌雄莫辨。「1/2Q劇場」的小生戲劇目，筆者欲以「男戲」稱之，以對應於當代臺灣新編戲曲劇壇中，「國光劇團」引人注目的「女戲」現象；其所鋪排的書生才子、陰柔男性、降將遺民之心理層面，透過女性編、導、演的琢磨，使「女性視野」穿透「男戲」，有意識地對傳統「小生戲」進行另類觀看，替傳統戲的男主角，深掘幽微之潛光，或可稱爲「女性視野之男戲」。探析「1/2Q劇場」的實驗手法，其從「小生戲」過渡至「女性視野之男戲」，實乃從「無意識」逐漸邁入「有意識」的演進過程，其分水嶺爲《小船幻想詩》。[4]《小船》之後，「1/2Q劇場」對傳統男性人物內心世界的挖掘，更帶有具女性特色的深思感受。本文將從「後《小船》時代」的兩部作品進行探究：二〇〇八年的第五號作品《半世英雄．李陵》，與二〇一二年第七號作品《亂紅》。《半》劇是傳統折子戲《牧羊記．望鄉》的故事重述與複調穿插，《亂》劇則是清代傳奇名作《桃花扇》的轉譯與擬作；前者論降將李陵，後者論遺民侯方域。「1/2Q」的女性編、導、演團隊，竟能深入這兩位「敗戰降將」、「失節遺民」男人的內心世界，透過經典重詮，以「雙重」、「多重」之敘事觀點，開啓角色間的自省與對話，扭轉傳統戲的主題與意識。此一新的實驗崑劇道路，以「陰柔」表現「陽剛」，以「經典」爲「改編」基底，堪稱「1/2Q劇場」所開創出的臺灣新崑劇風格。

一、從忠臣之頌到降將悲歌：《半世英雄．李陵》的折子與新編

（一）從老生戲到小生戲：〈望鄉〉

《半世英雄．李陵》的本事可溯至南戲傳奇《牧羊記》。[5]《牧羊記》以蘇

[4] 關於《小船幻想詩》在性別實驗上的表演手法，可參考拙作〈出意翻新巧：才女、擬男、新崑劇〉，《民生報》A10版（民生劇評），2006年10月18日，以及註2所提及沈惠如、陳芳英、王安祈、林鶴宜前揭文。

[5] 〔明〕天池道人著：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊（北京：中國戲劇出版社，1982年）。「宋元舊篇」中就載有《蘇武牧羊記》劇目。另，《古本戲曲叢刊初集》（上海：商務印書館，1958年）收有《蘇武牧羊記》，爲據「大興傅氏藏舊鈔本影印，原書葉心高23公分，寬10公分」；由「鈔本」與「尺寸」，及其中多處有塗改、圈點、增補、加上工尺譜（如第7出）等特徵看來，極可能爲藝人／班社鈔本；劇末有「〇戊午歲臘月朔日鈔錄寶善堂校改〇」字樣。另，王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲珍本叢

國家圖書館學術期刊資料庫

武爲主角，敘寫其受命出使匈奴，至北地後，卻遭漢降將衛律所陷，經歷拘禁、勸降、堅拒，而流放至北海牧羊。傳奇支線則落在李陵，他爲蘇武餞別，後奉派出兵相救，卻因軍中叛兵提供情報，導致兵敗被俘；衛律說降、單于妻女，李陵屈從，並奉派招降蘇武，不料遭嚴詞拒絕，羞慚滿面。多年後因蘇武將血書綁在雁足上，使漢帝派霍光迎回蘇武，李陵無顏歸漢，撞石自殺；蘇武則全其氣節歸漢，一家團聚。〈望鄉〉爲本劇自明中葉以來[6]最常被摘錄的折子之一，[7]以反映「降將」與「全節者」的強烈對比；不同於徹頭徹尾的反面人物衛律，李陵先是漢朝將領、蘇武好友，一旦落入敵營，卻無法堅持，反而委曲求生、失節叛降；將之作爲蘇武剛硬、堅忍、守節到底的對立面人物，是相當有力的反襯，愈發使觀者感佩蘇武的忠德。

由劇情可知，《牧羊記》與〈望鄉〉之筆墨實集中於蘇武，而非李陵身上；故舞台表演上亦是如此，有民初以來文獻可證。如《申報》所載「傳字輩藝人」中擅演此戲者，均以老生蘇武爲報導、評論對象。[8]例如：一九二九年「未翁」〈紅氈氍（新樂府觀劇雜評）〉：

> ……天下眾事，同貴惟誠，即遊戲小道，如蹴鞠躍超，苟非以誠赴之，類弗能才。演劇爲綜合藝術，藩籬殊廣，不出以眞誠，眞兒戲耳。新樂府諸人，余最敬倪傳鉞，以其無一時一刻不認眞，無一語一動圖苟且也。新語有曰——藝術良心者，傳鉞庶幾近之。觀其演《牧羊記．望鄉》、《繡襦

刊》（北京：學苑出版社，2010年）收有「清抄本」《（串本）牧羊記》，共二卷25出，葉心爲21.4*11.6公分。內容與前本幾乎相同，但版面乾淨，字體清晰，塗改較少。於第24出（頁265）文字上方空白處，有毛筆大字評語：「此等之本眞無用也」。

6 如刊於嘉靖年間的《風月錦囊》已收，見〔明〕徐文昭編輯：《風月錦囊》（明嘉靖癸丑書林詹氏進賢堂重刊本），收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：學生書局，1984年）。書中《全家錦囊續編》「下層」有《賽全家錦大全忠義蘇武牧羊記十四卷》（卷十五原缺），頁533-541。《風月錦囊》所收《牧羊記》就題目看來似爲全本或半本，頗有闕遺，然當中幾乎完整保留〈望鄉〉的曲文（頁538-541，惟未標出數、出名）。

7 如〔明〕青溪菰蘆釣叟編選：《醉怡情》（《善本戲曲叢刊》）卷四所收的《牧羊記》折子，有〈小逼〉、〈大逼〉、〈守羝〉、〈望鄉〉。〔清〕錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘．初集》（北京：中華書局，2005年）卷一所收《牧羊記》折子，有〈慶壽〉、〈頒詔〉、〈小逼〉、〈望鄉〉。〔清〕葉堂：《納書楹曲譜》（《善本戲曲叢刊》）「續集卷二」收《牧羊記》折子〈小逼〉、〈牧羊〉、〈望鄉〉。怡庵主人編輯：《（繪圖精選）崑曲大全》（收錄於波多野太郎主編：《中國語文資料彙刊》，東京：不二出版，1991年）第一集，收《牧羊記》折子〈焚香〉、〈花燭〉、〈告雁〉、〈望鄉〉。

8 轉引自朱建明輯選：《《申報》崑劇資料選編》（上海：上海崑劇志編輯部，1994年）。

臺灣華學術期刊資料庫

記．枉子》，一表忠憤，一傳激怒，觀者動容，或且淚下。非于所謂容受驅遣深有體會，何得至此？而所以能體會，能令所體會與所表現一致者眞誠也。[9]

特別點出老生倪傳鉞詮釋之眞誠動人，而舉〈望鄉〉中蘇武的「忠憤」爲例。再如一九三九年「肖倉」〈仙霓社之《望鄉》是時令妙品〉：

黃金歇夏後久未聽歌，日前仙霓社已在大中華奏藝，老友朱筠蓀君見告，爲之欣然，乃於昨日聽該社〈火判〉、〈拷紅〉、〈望鄉〉、〈借靴〉數出。其中〈望鄉〉一曲，演《牧羊記》中蘇武痛罵李陵故事，座中聽者，爲之蕩氣回腸，擊節稱快。蓋此曲中蘇武痛斥李陵失節，北事匈奴，與一般故事，大不相同。是日鄭傳鑒之蘇武，聲色並佳，激昂慷慨，寫蘇武浩然正氣，自是警世之作。有人誤指崑曲偏於兒女綺靡之曲，此誠皮相之論耳……[10]

以鄭傳鑒詮釋之〈望鄉〉爲例，顯明崑曲不僅寫「兒女綺靡」，亦有以浩然正氣、忠義節孝取勝者；特別標舉鄭氏的痛罵、激昂、慷慨，可知觀眾眼目焦點之所在。再如一九三九年「秋生」〈崑劇蘇武之裝飾〉：

……案《牧羊記》乃元人所著之南戲，全本久佚，今僅有伶人之傳抄本耳。各曲選曲譜等書所收，亦不到十出，「蘇州小班」，能演唱者計四出：〈小逼〉、〈牧羊〉、〈遣妓〉、〈望鄉〉。演〈小逼〉時所持之節，約有鬚頭四五個，演〈牧羊〉時少一二個，〈遣妓〉再少些，至〈望鄉〉時只剩一個矣。此蓋表示時間之早遲，亦有深意存焉。不佞第一次看此四出時，猶在新樂府時代。憶演〈小逼〉者爲鄭傳鑒，演〈牧羊〉、〈遣妓〉者爲施傳鎮，末出〈望鄉〉，則由倪傳鉞演之。四出連貫演出，飾蘇武者更易三人，而嗓子愈後愈響，使觀者愈觀而愈興奮。……猶憶當時配飾李陵者爲趙傳珺，衛律者爲周傳錚，〈牧羊〉出中蘇武夢中所見之「師父」爲包傳鐸，餘俱不復能省憶，後〈望鄉〉看過多次，〈小逼〉較少，而〈牧羊〉、〈遣妓〉則僅此一次耳。今也，傳鎮物化，傳鉞遠行，欲更連觀此四劇，已不可能矣，思之曷勝感慨！[11]

9 同前註，頁175。底線爲筆者自加。
10 同前註，頁216-217。底線爲筆者自加。
11 同前註，頁219-220。底線爲筆者自加。

臺灣大學學術期刊資料庫

作者憶昔所觀，特別鮮明的人物正是蘇武。四折戲中換三人分飾，可讓團中老生之佳者皆得上場，而以傳鉞爲壓場。至於李陵一角，文中僅帶過而已，可知此劇在演員、觀眾心中的地位，皆以蘇武爲重。

再由其餘《申報》評論，再證〈望鄉〉最核心的意識型態與精神價值，即爲傳達蘇武忠貞報國、寧死不屈的情操，如一九四〇年宋瑞楠〈改良崑曲之我見（一）〉：

> ……在這動盪的大時代中，我們特別須提倡民族氣節，所以描寫蘇武出使匈奴的《牧羊記》，描寫昭君投河的《青塚記》，及描寫費宮人報國仇的〈刺虎〉等劇本，都可多多上演。[12]

一九四〇年笛風〈崑腔班的女伶問題〉：

> ……崑腔戲有幾出正氣彌天的劇本，是伍員〈寄子〉、蘇武〈望鄉〉、建文〈慘睹〉、貞娥〈刺虎〉，看了不會頹志……[13]

一九四五年莊一拂〈淞韻曲集記〉：

> ……□成之飾〈望鄉〉之蘇武，以巾幗而發蒼音，並極現塞外孤臣，望闕心殷，亦屬難能……[14]

前兩則將〈望鄉〉與其他同樣描寫忠義情懷的折子並列，第三折從評論女老生的表現，論及此劇表演的「正法」（塞外孤臣，望闕心切）。觀眾意識中的「家國情結」概爲此劇自明中葉以來傳唱不歇的主因，而蘇武自始至終皆爲戲的主角。

那麼，〈望鄉〉的主角份量何時開始往李陵傾斜？就現存記錄來看，首先是透過一位優秀的小生曲家——俞振飛（1902-1993），他的詮釋將〈望鄉〉的小生拉抬至與老生同等的地位。也是在《申報》中，記錄他曾串此戲，見一九二一年「圓」〈詒燕堂崑曲大會串記〉：

> ……十年一月四五兩日，城內王氏詒燕堂，有大會串之舉，邀蘇州全福、大章、大雅三班，爲之班底，海上有名曲家，殆皆登場。座客莫非知音之士。除班串三十出外，清客會串者都二十六出。其劇目曰……曰《望鄉》，串者俞君振飛，柳君桂亭。……[15]

與前述報導相異的是，此文提及〈望鄉〉，卻以俞振飛所扮飾的小生李陵，作爲

12　同前註，頁233。
13　同前註，頁244。
14　同前註，頁253。
15　同前註，頁51。

臺灣大學學術期刊資料庫

此戲介紹的開端，而非老生一腳。可見，「清客」藝境之高下，成爲觀者著重的優劣之判。這段回憶於俞振飛〈一生愛好是崑曲〉文中，來龍始末更爲清楚：

> 崑曲有清工、戲工之分，前者只唱不做，所以特別講究唱法，我父親就屬這一派，最難的是每段曲子要唱出感情來。到清末民初，大多數唱清工的都能登臺串演。但我父親絕對不許我學身段動作，他認爲崑劇的身段動作繁複，如果唱功沒打下基礎，一學動作，注意力分散，唱就馬虎了。因此我在十四歲以前從沒有學身段動作。但在十四歲那年，我出於興趣，偷偷跟師兄們學了幾出戲的身段動作。一次蘇州有個堂會，我父親的學生張紫東演《望鄉》，他飾蘇武，要我給他配李陵，因爲張紫東是我父親的得意門生，我父親只好同意。演出後，得到許多觀眾讚揚，我父親看了也很高興，認爲這出《望鄉》演得這樣受歡迎，就在於紫東、振飛對唱，表現出很深的功夫，否則不可能演得這樣精采。後來，我父親索性請了全福班的老伶工沈月泉先生爲我教練身段動作，從此我開始成了上海、蘇州兩地能登臺表演的崑曲票友。[16]

俞振飛所飾的李陵，之所以能贏得觀眾、甚至其父的高度評價，最核心的因素是「唱」——因俞父粟廬家傳葉派（葉堂）唱法，在清曲上的造詣極高。而俞父對其子的訓練，一開始以「只唱不做」、「特講究唱法」爲主，以免「學動作後注意力分散」，使其扮飾對立面人物李陵時，在與蘇武「對唱」之曲上，表現出「很深的功夫」，不亞於傳統以蘇武爲重的表現；甚至其唱之美聽、情感、力量，足以與蘇武並駕齊驅，使人物心境得到高度抒發，連帶使李陵的表演、形象得以拔擢提升。唱口、行腔，在崑劇表演藝術中，自有其獨立而卓群的地位；而優秀的曲家串戲，改變了向來由藝人主導的折子戲詮釋角度，可謂「以表演力道翻轉舊傳統」的佳例。

該文也記了「圓」所載的那場大會串：

> 記得1921年初，由上海鈞天、嚶求、潤鴻三曲社發起昆曲大會串，請來了蘇州全福班爲班底，在城內王氏詒燕堂演唱，海上一些昆曲名家都參加了。會串舉行三天，全福班演了三十出戲，清串(指票友演戲唱曲)、會串

[16] 參見青松樹：〈道和曲社資料3 一生愛好是崑曲（俞振飛）〉。http://blog.sina.com.cn/s/blog_4947109a0102e3ol.html，讀取日期2012年10月20日。底線爲筆者自加。關於俞振飛與張紫東合演〈望鄉〉一事，亦可參考林佳儀：〈論張紫東家藏崑曲曲本的傳抄意義與文獻價值〉，《台大中文學報》第36期（2012年3月），頁199-200。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

> 計二十六出，我與柳桂亭合演〈望鄉〉。那幾日，群賢畢至，曲奏霓裳，前輩們都說，這是海上十餘年未有的盛會。

對照並觀，則柳桂亭技藝大約在俞氏之下，故在座者對李陵的印象更爲深刻。〈望鄉〉既素以「老生戲」爲重，則小生的對手戲實以「搭配」爲主；小生以勸降與訴苦爲主軸，老生以傾聽、堅拒爲主軸；無論演者或觀者，對李陵的態度恐是批判性居多。然而，有了俞振飛的開路，李陵一角遂有了重新詮釋與創造的可能，而此一繼承與開展，於一九四九年後俞振飛的得意弟子之一，上海崑劇團女小生岳美緹的身上，得到最佳發揮。

事實上，〈望鄉〉中李陵的大幅突出，甚至在人物精神和風采上壓過蘇武，導致此戲竟從「以老生爲主」轉爲「以小生爲重」，正出自岳美緹的表演。她正是以〈望鄉〉得到大陸戲曲最高榮譽的「梅花獎」，其始末見自傳《我——一個孤單的女小生》：

> ……但是因爲有《牆頭馬上》和《玉簪記》的折子戲要演，領導和俞振飛老師做了我的工作，並給我加了一出〈望鄉〉，我只得勉勉強強，委委屈屈地隨大家赴京演出。事實上，我演的〈問病〉、〈偷詩〉，早兩年在北京演出時已有口碑，對這麼一個冷戲、癟戲，由我們一台四個人演得情趣盎然，大家非常讚賞。對於《牆頭馬上》演出的完整性、藝術性是那天在謝幕時充分感受到觀眾的評價。出乎意料的是〈望鄉〉一劇，那是我第一次演蟒袍戲，第一次演一個內心悲涼、複雜的降將李陵。
>
> 在赴京之前整整一個夏天，每天我把自己關在戲校二樓的大廳裡，穿戴齊全，對著鏡子反覆幾十遍的排練，因出汗太多，房間氣溫太高，時常頭暈目眩。我這時咬咬牙對自己說：「練體力！練意志！」我怎麼會在這樣關鍵時刻選了這麼一個與我本人條件相距甚遠的戲呢？這可能也是一種感召！同意我再加一出戲時，只能是半小時的折子戲，當時我一心要趕出一個新戲來，情急中翻到曲譜中的〈望鄉〉，這是一個以小生唱功爲主的戲，俞老師第一次登台串戲就演的這個〈望鄉〉，它好像啓示著我會成功的！雖然沒有什麼身段，但是人物內心的淒苦和悲恨是令人動情的，我便立即決定把這個戲整理出來。[17]

[17] 岳美緹：〈緣未了，情未了〉，《我——一個孤單的女小生》（上海：文匯出版社，1994年），頁165。底線爲筆者自加。

臺灣大學學術期刊資料庫

這段記載中值得注意的，是〈望鄉〉已幾十年沒搬上舞台，因此從「傳字輩」與俞振飛之後，就無人傳唱。岳美緹既以小生應工，又以俞氏爲師，在「唱」上的琢磨顯然得到俞老眞傳（故她甚至以爲這是一齣以小生唱功爲主的戲）。接下來她談到：

> 崑曲許多傳統劇目，線索太多，鋪排太散，〈望鄉〉是寫李陵投降後去北海邊看望蘇武，並奉命勸降，被蘇武痛斥一番，他羞慚而去。應該說這是個好戲，但原本戲太長、太散、歌舞場面太多，主要人物反而時有游離在外的感覺。所以幾十年中，這個戲沒見上過舞台。爲改好這個戲，我看了一些資料，反覆背誦了〈李陵致蘇子卿〉一信，令我對這一歷史事件、歷史人物感觸很多。爲此我決定把以前只表現李陵蒼白無力地勸降蘇武，改爲著重刻畫他寫實、複雜的變節心態。他在一邊是漢朝朝廷的殘酷迫害，一邊是單于王惜才重用的天平中，在不公正與誘惑之間他失去了人格重心，他滿懷委屈和怨恨。這樣的解釋我以爲與歷代對李陵的評說還是吻合的，憑藉大段動情的唱腔把李陵這蒼涼而悲憤的人生，盡情體會了一番！慶幸和意料不到的是，這個戲得到了許多熟悉我的前輩、同行的肯定，使我對自己的此次演出非常滿意！[18]

她深知這是個內心淒苦、悲恨、複雜的人物，故於形式上去掉雜蕪的場面，以精煉戲的主體。此外，筆者以爲，岳美緹之所以能創造出一個「又眞又活」人物的關鍵，並非僅於唱腔上的「動情」，更在於她「反覆背誦了〈李陵致蘇子卿〉一信」。傳統戲曲表演向重程式摹擬，但在「如何表現人物內心情感」上的傳承與教導是相對模糊的。由於李陵身影在歷代文人筆下有其豐滿形象，[19]故她借鑒於文學作品揣摩戲曲人物，可謂眼光獨到的創造性方法。〈答蘇武書〉可爲她提供的養分，涵蓋李陵之「冤」、之「怨」、之「悔」、之「羞」的情緒，以及從何而生、如何表現。有了文學作品爲底蘊，當李陵唱著：

> 【哭相思】怎知今日重相見，這冤苦向誰分辯？

演員自然能從文字的力量挖掘到表演的憑據、人物的內在。換言之，崑劇所擅長表現的人物情感，向來是內蘊、幽微、潛伏於文言字句之下，以「唱」爲主要

[18] 同前註，頁166-167。

[19] 如朱曉海：〈兩漢、六朝詩、文中的李陵現象〉，《古典文獻研究》第14輯（2011年6月）一文所分析。

臺灣大學學術期刊資料庫

手法，佐以身段表演，積深而含蓄地流洩而出。此戲李陵主要唱腔曲牌【江兒水】，音樂特色上便是嗚咽而如泣如訴之情。既非激昂慷慨之歌，則演員體會與表現之法，首先是對人物深刻的「同情與理解」；若直以降、辱、慚、詈之視角解釋，恐難再現李陵敗降之巨大創傷，與他苟活的機心與無奈。透過文學史傳之賞析與咀嚼，方能體會其中複雜難解的憤懣與心境。如此，便可從「程式」的外在摹擬，深入到人物內心之境，自然不用太多的身段便可「演人物」，不需繁複歌舞之依託，便能自然地展示人物心志之蓄積。[20]

這條脈絡，可謂兩岸崑劇的傳承之路，臺灣崑劇表演的活水之源。楊汗如的巾生習藝，以岳美緹爲師；而她最嚮往學習、演出的折子，就是〈望鄉〉；此戲也是她研究所畢業表演的劇目之一。岳美緹在〈望鄉〉中所創造出的人物深度與複雜度，與傳統巾生、甚至小生行當有很大的差異，或者說，更接近當代觀眾所傾向的「演人物」，而非「演腳色」；然其「藝」境又必須奠基在一定程度的「技」之層級上，才能不著痕跡地將程式馭繁爲簡、化用凝煉。那麼，當「1/2Q劇場」從半小時左右的折子戲〈望鄉〉，擴展爲兩小時左右的完整作品，導演要以何種手法開展呢？

（二）《半世英雄．李陵》的瑜與瑕

先論題目。導演不採傳統《牧羊記》之名，改題爲《半世英雄．李陵》，即表明敘事視角上的翻轉，將主角由蘇武改爲李陵，焦點爲李陵一世英名毀於一旦的原罪與失誤，故最終只能是個「半世英雄」。「半世」，顯示其前半生與後半生在榮辱聲名上的巨大斷裂；「英雄」，則反映他非常人的性格、命運、與結局。此一改動，以完整（全本）視野而言，將舊本的忠報觀念與團圓收束，翻轉爲個人英雄式的命運悲劇；導演於命題與意象上，經營壯美、衝突，意欲顛覆原劇。

《半世英雄．李陵》在結構上分爲五場：1.谷遇，2.花燭，3.望鄉，4.大漠，5.歸鄉，以下依場次分析。「谷遇」敘述家僕蘇大，陪同蘇武從漢朝南地北來，欲祭掃李陵墳塋。蘇大探路迷途，問路於某人（小花臉），此處正是「漢將李陵投降之地！」蘇大詢問戰事，路人以「敘事者／說書者」的全知口吻描述。蘇大

20 觀賞岳美緹所演之〈望鄉〉，李陵的身段其實並不多，表演乃上以「唱工」及「面部做表」爲主。

臺灣大學學術期刊資料庫

覺得奇怪，「像是親眼得見一般」，他的回答是：「格個鞮汗山一戰，我是有份的呱！」蘇大以爲遇鬼而嚇跑。此時，路人「轉身」，語氣一變：「俺，李陵，與這大漠黃沙的千古遺恨！」，抹去臉上的「豆腐塊」，下啓第二場。

「谷遇」可謂此劇「楔子」，點染全劇的大漠場景，將故事概要從「戰役」說起，表明主角李陵命運的「轉折點」，正是這場敵我人數懸殊的戰爭；也顯示蘇武與李陵的遭遇極其不同，故對「忠」、「報」的決定亦有差別。透過人鬼對話，既有科諢笑點，也有表演雙關——李陵之「魂」／大漠之「鬼」，這場戰役的生者與死者到頭來均塵埋於黃沙之下，此場敗戰既是李陵的千古遺恨，也是他無法忘情之所，故以「（李陵之）追憶」、「（蘇武與家人之）弔唁」作爲序場主調，同時讓觀眾明白李陵故事的始末來由。此一新編開場，饒富創意。

第二場「花燭」則從《牧羊記．花燭》取材，但僅保留主要曲牌音樂，曲文則重新改編。此折敘述李陵敗戰降後，單于以女妻之。《牧羊記》清鈔本有一段至關緊要的話：

（外，單于）：……我著你說化李陵如何了？

（淨，衛律）：那李陵與蘇武大不相同。

（外）：怎麼不同？

（淨）被衛律三言兩語一說就降了。[21]

以李陵的輕易屈服，襯托蘇武的萬般不從。導演戴君芳編採入戲，可能爲了在「純男性」戲中加入旦腳，以平衡整體性別色彩；而起用京劇演員黃宇琳，則彰顯公主並非配角，而是與李陵並駕齊驅的「女主角」。因此，不但〈花燭〉曲文中，旦的份量絕不亞於、甚至過於小生，更在第四場〈大漠〉安排旦的獨腳戲，使之全劇戲份與李陵相當。若將第三場〈望鄉〉視爲全劇樞紐，則此場作爲承上啓下轉折，必須交代李陵敗戰後的景況，方能接續到〈望鄉〉的勸降行爲。導演爲簡省筆墨，精鍊地以多媒體投影呈現「漢廷」與「番邦」對李陵敗降的不同態度：

大臣A臉：臣啓陛下，李陵兵敗被俘了！[22]

皇帝臉：啊？戰敗了！他就該以死明志！就是不死，也該設法還朝。

[21] 引自〔清〕佚名：《（串本）牧羊記》，收入王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》所收清鈔本（北京：學苑出版社，2010年），頁232。

[22] 以下所引之《半世英雄》劇本內容，出於「1/2Q劇場」所提供之「未刊稿」。

臺灣大學學術期刊資料庫

大臣B臉：啓奏皇上，李陵非但不肯還朝，還幫匈奴練兵！

皇帝臉：好個李陵，傳旨，將李氏滿門抄斬！

大臣C臉：且慢，錯了錯了，是李緒、不是李陵！一字之差，乃是誤傳。

皇帝臉：與我斬……斬！

漢廷的處置雖稍嫌簡化，倒也畫龍點睛地點出「漢武帝」的意志，才是李陵被抄家的關鍵。匈奴單于的態度，卻全然不同：

單于臉：哈哈哈！今有漢將李陵，才貌兼全，寡人欲招他爲婿，未知緣分若何？

衛律臉：恭喜狼主，賀喜狼主，那李陵已然應允！

單于臉：妙哉！就行南禮，與公主成親便了！哇哈哈！

番邦單于話亦不多，卻精要點出他對李陵的惜才、禮遇之情，故納婿既是拉攏、感化，也是使之臣服的手段；下一步，才能命令他勸降蘇武。[23]

然而，〈花燭〉的新意卻無法抹去其「先天」存在的難題，此一問題，亦是貫串《半》劇，自始至終存疑於觀眾心裡的重大懸宕：李陵由敗而降、由降而婚，是個人意志的重大轉變；此一轉變若未交代清楚，則李陵之英雄氣概、豪士性格，將遭到一定程度的減損與抹滅。然縱觀〈花燭〉，並未試圖處理李陵「爲何而降」的課題。這場戲關乎其內心之抒發，卻僅以兩句獨白道來。一句接在漢廷投影之後：

（李陵甩髮劍衣奔上）

李陵：是俺發下豪語，要以此劍光耀門庭。不想，滿門爲我而亡！

一句接在番邦投影之後：

李陵：俺曾以此劍與匈奴血戰沙場，如今，仇寇反成了姻眷！

以及幾句有限唱段中的曲文：

……自嘆失群孤雁，無處南歸，誤入于飛隊。暗思忠孝事，慢含哀。

紅燭流盡征人淚，夢魂不到關山外。金劍蒙塵深自埋。

若再對照公主愛慕李陵，傾心下嫁的心情：

多情應笑佳人嬌態，羞對郎才，他英雄豪俊，戰沙場視死如還。竟教雕鞍

[23] 〈花燭〉這一場戲的末了，再度以投影呈現番邦場景：「單于臉：種玉藍田事已諧／衛律臉：鵲橋何幸遇奇才／單于臉：寡人尚有心願未了／衛律臉：狼主儘管吩咐／單于臉：明日去到受降城外，築起一臺，名爲望鄉臺，請李陵邀蘇武到彼，勸他降順便了／衛律臉：領鈞旨。」

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

弓馬、碧玉青峰，做了紅綾帶，何如風月也，南北雙星隨。

則李陵迫於情勢、身不由己之嘆，甚至不如公主之抒。那麼，觀眾不免疑惑，李陵原先慷慨激昂的鬥志，如何轉變爲隱忍負辱，「倩紅巾翠袖，搵英雄淚」，以度餘生？

接下來，讓我們先跳過〈望鄉〉，分析與第二場情緒相近的第四場〈大漠〉。〈大漠〉上接〈望鄉〉，敘寫李陵受不了蘇武言語之羞憤，往大漠狂奔；公主因擔心他迷失路徑，追趕前去；追至半路，因飄雪而憶起當年那場戰役（「當年，我隨定父王追趕於他，也是這樣白雪漫天、四顧茫茫」），李陵的「奮戰不懈，英勇無雙」。中間再度穿插漢廷與番邦兩相對照的投影：

皇上臉：命你探看李陵親眷面相，以斷將軍景況，如何？

相士臉：啓稟聖上，臣觀李老夫人、少夫人並無孤寡之相。

皇上臉：啊？你再看仔細了！

相士臉：喔喔！是是，身爲敗軍之將，焉能不死？待臣再看來、再看來……（下場前回身自語）我看聖上是無意出兵相救的了，正是：君王見棄終無望，壯士雄心何所歸？

這段投影之後，公主化身爲李陵之「代言／替身」，道出李陵心聲：

念母妻心慘傷，念母妻心慘傷，實指望榮耀歸鄉，又誰知黃沙漫無垠，但聽得風嘯鬼哭狂。呀！急切裡黑暗暗何處見曙光？寒颼颼郊原盡蒼涼。君王前發豪語，轉眼間成虛妄。悲愴，無盡的冤難當，淚淌，嘆英雄意徬徨，嘆英雄意徬徨。

這段從林沖〈夜奔〉轉化之曲，使女身／男魂具有大段表演空間；然其抒嘆，囿於以公主之身代言，終究隔了一層，僅以回溯之姿彰顯悔恨，卻無法眞正「具現」李陵錯綜複雜的血淚之情。固然，此舉既爲性別平衡，也求演員勞逸之調劑（〈望鄉〉已有大段李陵之戲，勢得更換演員以讓小生休息片刻），卻不免錯失李陵於戰役「當下」傾洩悲憤的機會。接下來，仍以代言方式，摹擬李陵當時所面臨的生死關頭：

鬼差：李陵哪裡去！

（鬼差出，綁公主）

公主：唉！（舉劍要自殺）

單于臉：且慢！你若自刎，孤拿你弟兄殉葬！

相士臉：將軍，你若不「以身殉國」，漢王焉能饒恕與你！

臺灣大學學術期刊資料庫

單于臉：勝敗乃兵家常事，將軍何必尋死！

相士臉：將軍三思！

鬼差臉A：三思三思，是死是活！（想）我賭他死！

鬼差臉B：我賭他活！

鬼差臉A：死！

鬼差臉B：活！

鬼差臉A：死！

鬼差臉B：活！（重覆）

那麼，李陵在自刎前的猶豫，是因爲單于的威脅、漢廷的責難？戲以二鬼交替猜測爲手法，避開實際解答，僅呈現「結果」，但觀眾卻需要當中過程的「答案」。不是所有的戲都需要答案，但偏偏李陵故事需要。何也？雖然歷史不純以成敗論英雄，但《牧羊記》深植人心的，正是以「敗降」論人設事；故不把理由講清楚，無法掩飾李陵身爲英雄卻降敵的事實，無法說服觀眾把對蘇武的同情，轉移到李陵身上，無法成就「半世．英雄」的弔詭與無可奈何。因此，〈大漠〉以公主「女身」重述戰事，只是換了一個敘事聲口，仍未解答李陵投降的內心思考與掙扎過程。

於是，第二場〈花燭〉與第四場〈大漠〉反成第三場〈望鄉〉的致命傷。若單演〈望鄉〉折子，只需處理李陵「此時此刻」的悲憤情緒與「當下」對過往生命的記憶，而不需處理他敗降的眞實歷程；但若以此折爲核心延展爲完整之劇，勢必從他後半生的「創傷」重塑當時景況，以處理前後態度的轉折變化，故「何以投降」的重大課題不容避諱。然而，〈花燭〉只見李陵變節後的不甘與無奈，〈大漠〉只見李陵受「外在」逼迫的剎那，未見「內在」思緒的轉移。若缺少李陵自身在眞實逼迫下的掙扎與機心，則〈望鄉〉的李陵性格將遭弱化，使觀眾難以同情與理解，反而感受其懦弱少勇：

蘇武：李陵，看你這般打扮，莫非走差了路不成？

李陵：哥哥，小弟一言難盡！唉！

蘇武：如此說來，傳言是眞？

李陵：這……

蘇武：李陵你……你不死疆場，倒在此享榮華、受富貴，看朝廷怎容得你？！

李陵：啊呀哥哥啊！那時小弟原是戰勝的！

臺灣大學學術期刊資料庫

蘇武：哦？好個戰勝的，既然戰勝，何以這身打扮？

李陵：亦！不想有一軍侯，逃入匈奴，洩漏軍機，他說李陵雖勝，軍無後援。那單于重又聚兵十萬，圍困於我，小弟才力、力、力力力竭而降！

當觀眾親眼目睹李陵與公主的成親，這段「一言難盡」的分辯，就顯得蒼白無力；戰敗卻未殉國而亡，於此無可諱言，正是懦弱。開戰以來，我們從未見到李陵的英雄氣概、威武膽識，卻不斷重複他的苟且偷生。那麼，當蘇武罵他「沒廉恥」時，這三字成爲無可辯駁的「實話」。戲的後半，李陵進行勸降：

李陵：哥哥還須隨機應變，何必守株待兔？

蘇武：什麼隨機應變？什麼守株待兔？

李陵：單于深重哥哥，哥哥當以折節奉承！

蘇武：哼……！講了半日，原來你也是個勸降的！

李陵：這……

蘇武：我蘇武但知守節懷忠，豈肯忘恩背義？！我蘇武，甘心挺身飢寒死，絕不屈膝圖貪生。

李陵：這……

蘇武：你要我歸順北國，我要你回轉中原！

自〈花燭〉以降，觀眾很難不站在蘇武立場，唾棄李陵的選擇；蘇武都能挺了過來，憑什麼李陵身爲一介武將，忍辱偷生？因此當李陵唱：

……我欲待勸哥哥降順，教我有口難說……我自嘆嗟，徒意切。這羞慚滿面，悄地偷彈淚血。

觀眾眞能感受李陵的羞慚與自悔，卻很難深入其「不得已」之情由，徒損其英雄之威、豪傑之氣。

欲談第五場〈歸鄉〉（蘇武歸鄉，李陵留滯），得從歷史上李陵〈答蘇武書〉談起：

且足下昔以單車之使，適萬乘之虜，遭時不遇，至於伏劍不顧，流離辛苦，幾死朔北之野。丁年奉使，皓首而歸。老母終堂，生妻去帷。此天下所希聞，古今所未有也。……聞子之歸，賜不過二百萬，位不過典屬國，無尺土之封，加子之勤。而妨功害能之臣，盡爲萬户侯，親戚貪佞之類，悉爲廊廟宰。子尚如此，陵復何望哉？且漢厚誅陵以不死，薄賞子以守節，欲使遠聽之臣，望風馳命，此實難矣。所以每顧而不悔者也。陵雖孤

臺灣大學學術期刊資料庫

恩，漢亦負德。昔人有言：「雖忠不烈，視死如歸。」陵誠能安，而主豈復能眷眷乎？男兒生以不成名，死則葬蠻夷中，誰復能屈身稽顙，還向北闕，使刀筆之吏，弄其文墨邪？願足下勿復望陵！[24]

言及蘇武歸國的遭遇，顯示漢廷用人的嚴重問題——無能封賞功臣，反拔擢奸佞之輩；再以己身之禍，斷言朝政無望，發出「每顧而不悔」、「陵雖孤恩，漢亦負德」之慨，甘心滯留北地而終生不歸！論剛烈、論永不回頭，比《半》劇結局更強。《半世英雄》的第五場〈歸鄉〉，實改寫自《漢書》：[25]

李陵：哥哥功揚漢室，名留青史，李陵自愧矢志不堅，若朝廷全吾老母，當效曹柯之盟，如今陵家盡遭誅戮，有何顏面還朝？罷！哥哥知我，願已足矣！異域之人，一別長絕！

但前後脈絡卻不無簡化史傳敘事之嫌：1.劇情未交代蘇武「知」他（〈望鄉〉才剛痛罵他，而非理解他），2.李陵未表達心中蓄積大志，僅以典故「曹柯之盟」點出（觀眾恐不甚明白）；那麼，李陵在異域多年，於心境體悟卻仍執著於從前之由（「若朝廷全吾老母」），別無他因？（史傳脈絡先敘「公」再敘「私」）身爲武將，不顧「爲國捐軀」理念，只戀於私情？相較於史傳文學之敘，格局不夠。不過，「酒醉舞劍」一段，源於史傳之新創，倒是末場神來之筆。〈歸鄉〉最精彩的一句話，便是李陵舞劍後所言：

（李陵腳步愈來愈不穩，蘇武以爲李陵要自盡，急忙阻止）

蘇武：兄弟，不……不可尋短。

李陵：這尋短麼……俺李陵就敗在不曾尋短！哈、哈、哈……哈！

在家國議題上，武將沒有兒女私情的空間，「生死存亡」關係著「聲名毀譽」，一語道破箇中緣由的無情、無奈與無解。然而，這句話卻又幾乎讓人以爲，李陵眞是貪生怕死之輩，終身愧對良心，鬱鬱寡歡而死。結尾處的分別：

24 參照〔漢〕李陵：〈答蘇武書〉，收入〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選》（臺北：五南圖書出版公司，1999年版），頁1035。底線爲筆者自加。

25 〔漢〕班固撰，〔清〕王先謙補注：《漢書補注．李廣蘇建傳》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁3973：「……於是李陵置酒賀武曰：『今足下還歸，揚名於匈奴，功顯於漢室，雖古竹帛所載，丹青所畫，何以過子卿？陵雖駑怯，令漢且貸陵罪，全其老母，使得奮大辱之積志，庶幾乎曹柯之盟，此陵宿昔之所不忘也。收族陵家，爲世大戮，陵尚復何顧乎？已矣！令子卿知吾心耳。異域之人，壹別長絕。』陵起舞歌曰：『徑萬里兮度沙幕，爲君將兮奮匈奴。路窮絕兮矢刃摧，士眾滅兮名已隤。老母已死，雖欲報恩將安歸？』陵泣下數行，因與武絕。」

臺灣博碩士論文學術期刊資料庫

（馬嘶聲）

李陵：哥哥！

蘇武：喔！

李陵：想是霍老將軍到了！快快啓程，隨霍老將軍去吧！

蘇武：啊賢弟，還是與我同見霍老將軍，再做道理！

李陵：哥哥，你來看（指服飾）——我已胡服了！

蘇武：這個？（馬嘶聲）賢弟，你要再思再想啊！

李陵：大丈夫豈能再辱！

蘇武：如此李陵！

李陵：哥哥！

蘇武：告辭了——

李陵：保重——

亦改編自《漢書》，惟未仿史家筆法重複再三，[26]使「不可再辱」的絕決之意稍嫌薄弱，有點可惜。

因此，《半》劇在保留傳統折子〈望鄉〉精髓的同時，若要從「忠臣之頌」翻轉爲「降將悲歌」，必須考慮建構李陵前半生、後半世的生命情境、轉折變化與心志反差。特別是他敗戰後「爲何」降敵，此重大決定「如何」導向無法彌補的創傷與悔恨；當他明白這一切，時勢已去，該死而未死，只餘苟活、名裂。與蘇武相比，並非武優陵劣，而是兩人面對的處境、對手、局勢、考量，皆大不同；原先報國的「初衷」相差無幾，決定之異卻導致歷史評價的兩極。

若進一步深思，從〈望鄉〉延伸爲全本新戲，有沒有其他的可能性，突顯英雄李陵的錯、冤、恨、悔？筆者以爲，岳美緹已現身說法，示範從傳統挖掘新意

26 班固撰，王先謙補注：《漢書補注．李廣蘇建傳》，頁3962：「……昭帝立大將軍霍光、左將軍上官桀輔政，素與陵善。遣陵故人隴西任立政等三人，俱至匈奴招陵。立政等至，單于置酒賜漢使者，李陵、衛律皆侍坐。立政等見陵，未得私語，即目視陵，而數數自循其刀環，握其足，陰諭之，言可還歸漢也。後陵、律持牛、酒勞漢使，博飲，兩人皆胡服椎結。立政大言曰：『漢已大赦，中國安樂，主上富於春秋，霍子孟、上官少叔用事。』以此言微動之，陵墨不應，孰視而自循其髮答曰：『吾已胡服矣。』有頃，律起更衣，立政曰：『咄，少卿良苦，霍子孟、上官少叔謝女。』陵曰：『霍與上官無恙乎？』立政曰：『請少卿來歸故鄉，毋憂富貴。』陵字立政曰：『少公，歸易耳。恐再辱，奈何？』語未卒，衛律還。頗聞餘語曰：『李少卿，賢者不獨居一國，范蠡徧遊天下。由余去戎入秦，今何語之親也？』因罷去立政，隨謂陵曰：『亦有意乎？』陵曰：『丈夫不能再辱。』」底線爲筆者自加。

臺灣大學學術期刊資料庫

的最佳徑路——以史傳、文學作品，爲豐厚人物情思、增益情節的手段。觀〈答蘇武書〉，已談及李陵不死之因：

> ……然陵不死，罪也；子卿視陵，豈偷生之士，而惜死之人哉？寧有背君親，捐妻子，而反爲利者乎？然陵不死，有所爲也，故欲如前書之言，報恩於國主耳。誠以虛死不如立節，滅名不如報德也。昔范蠡不殉會稽之恥，曹沫不死三敗之辱，卒復句踐之讎，報魯國之羞。區區之心，切慕此耳。何圖志未立而怨已成，計未從而骨肉受刑，此陵所以仰天椎心而泣血也！[27]

將門之後，絕非偷生苟且之輩；然死應重如泰山，若輕易捐生，未能成就立功之業，亦是有辱祖上。〈答蘇武書〉中，李陵於當下選擇忍辱負重，等待時機以圖後俟。再看《史記．李將軍列傳》對此「投降之刻」的描寫：

> ……陵軍五千人，兵矢既盡，士死者過半，而所殺傷匈奴亦萬餘人。且引且戰，連鬬八日，還未到居延百餘里，匈奴遮狹絕道，陵食乏而救兵不到，虜急擊招降陵。陵曰：「無面目報陛下。」遂降匈奴。[28]

《漢書》之載稍詳：

> ……良久，陵還。大息曰：「兵敗，死矣。」軍吏或曰：「將軍威震匈奴，天命不遂，後求道徑還歸。如浞野侯爲虜所得，後亡還，天子克遇之，況於將軍乎？」陵曰：「公止。吾不死，非壯士也。」……夜半時擊鼓起士，鼓不鳴。陵與韓延年俱上馬，壯士從者十餘人。虜騎數千追之，韓延年戰死。陵曰：「無面目報陛下。」遂降。[29]

所謂「無面目報陛下」，具體所指爲何？是指敗戰雖非其罪，卻有辱家聲、士譽？還是隱然自知武帝不會善待他，恐將步上祖父李廣的後塵？其中大有文章可作。[30]更值得參考的，是爲李陵案受刑的太史公，見〈報任少卿書〉：

---

27 李陵：〈答蘇武書〉，收入《文選》，頁1033-1034。

28 〔漢〕司馬遷撰，〔宋〕裴駰集解：〈李將軍列傳第四十九〉，《史記》（臺北：藝文印書館，2005年），卷109，頁1175。

29 班固撰，王先謙補注：《漢書補注．李廣蘇建傳》，頁3957。

30 見〈答蘇武書〉：「足下又云：漢與功臣不薄。子爲漢臣，安得不云爾乎？昔蕭樊囚縶，韓彭葅醢，黥錯受戮，周魏見辜，其餘佐命立功之士，賈誼亞夫之徒，皆信命世之才，抱將相之具，而受小人之讒，並受禍敗之辱，卒使懷才受謗，能不得展。彼二子之遐舉，誰不爲之痛心哉！陵先將軍，功略蓋天地，義勇冠三軍，徒失貴臣之意，剄身絕域之表。此功臣義士所以負戟而長嘆者也！何謂不薄哉？」李陵：〈答蘇武書〉，收入《文選》，頁

臺灣華語學術期刊資料庫

僕與李陵，俱居門下，素非能相善也，趣舍異路，未嘗銜盃酒，接慇懃之餘懽。然僕觀其爲人，自守奇士，事親孝，與士信，臨財廉，取與義。分別有讓，恭儉下人，常思奮不顧身，以徇國家之急。其素所蓄積也，僕以爲有國士之風。夫人臣出萬死不顧一生之計，赴公家之難，斯以奇矣。今舉事一不當，而全軀保妻子之臣，隨而媒糵其短。僕誠私心痛之……陵未沒時，使有來報，漢公卿王侯，皆奉觴上壽。後數日，陵敗書聞，主上爲之食不甘味，聽朝不怡。大臣憂懼，不知所出。僕竊不自料其卑賤，見主上慘愴怛悼，誠欲效其款款之愚，以爲李陵素與士大夫絕甘分少，能得人死力，雖古之名將，不能過也。身雖陷敗，彼觀其意，且欲得其當而報於漢。事已無可奈何，其所摧敗，功亦足以暴於天下矣。僕懷欲陳之，而未有路，適會召問，即以此指推言陵之功，欲以廣主上之意，塞睚眥之辭。未能盡明，明主不曉，以爲僕沮貳師，而爲李陵遊說，遂下於理。[31]

從太史公口中，可知李陵素有「國士之風」——此即筆者念茲在茲，以爲改編時，必要考慮李陵乃將門之後、英雄氣概者，不宜爲突顯無奈與傷痛，而將之弱化、軟化。

那麼，讓我們大膽假設一下，若《半》劇增添的角色不是公主，而是作爲此案「半個當事人」的太史公——從他爲李陵辯護，遭下獄，到面臨生死存亡關頭，爲完成其父遺志的《史記》鉅作，只好選擇忍辱偷生，接受最爲不堪的腐刑——則李陵與司馬遷，一在匈奴、一在漢地，一以武事、一以翰墨，皆遭構陷連累，「當世之命運」彷彿；而最終，子長以《史記》立言，成就永世之業；李陵卻僅留下疑爲僞作的書信、詩歌傳世，甚至有「滿村皆說蔡中郎」之憾，「後世之命運」完全相左。這樣的對觀，將展現歷史縱橫軸圖，或可兼具「敘事／說書」框架，或可以「戲中戲」方式呈現；又有心境呼應之對照，兼顧及演員上場的勞逸均分（可讓另一老生演員於小生休息時扮飾太史公），是否可行？那麼，李陵最後與蘇武的訣別，雖是「丈夫不能再辱」的強烈聲明，但隱於慷慨陳詞之下的「英雄淚」，便可於舞劍段落中盡情揮灑。如此剖析、陳列，或可引發觀者對「半世．英雄」眞正的理解、同情，達至「悲劇英雄」的高度。

「1/2Q劇場」於挑戰高度文人化、文學化的實驗崑劇時，瑕瑜互見是必經之

1032。

31 司馬遷：〈報任少卿書〉，收入《文選》，頁1038-1039。底線爲筆者自加。

臺灣大學學術期刊資料庫

路。《半世英雄》的寶貴經驗，來自於這部戲的「調性」並非傳統才子佳人、風月情懷，而是帶有「歷史視界」與「虛實意識」的「男戲」與「大氣」之戲。有了此劇的積累，再到兩年後創作《亂紅》，製作團隊遂得以對文學劇本之「潛音」進行深思細讀而大放異彩。

二、取其「意」不取其「似」：從《桃花扇》到《亂紅》

《亂紅》所關注者並非降將，而是一介文人於朝代更替之際，出處進退上的「耽溺」與「情滅」、「忠膽」與「變節」；與《半世英雄》相比，主角雖非面對個人生死，亦是於國家存亡關頭，面臨重大選擇。本劇改編自《桃花扇》，題目卻取作《亂紅》，則其喻意自明——「亂紅」即爲桃花盛開後、凋謝時漫天飛舞的意象；下一刻即將墜地成爲「落紅」，化作春泥；絕非無情物，但寫有情人。「亂紅」既關注桃花由枝頭墜降於地、被風吹揚的「瞬間」，則暗喻不知未來落於何處，但看當下，這淒美如花火的「氛圍」。是的，「氛圍」；本戲並非實指，而是呈現一種「氣氛」、「情境」；撲朔迷離、眞相難明的虛實交錯之境，也是時局紛亂、人心無所適從之境；是侯方域其人於戲劇、歷史間虛實交織的景況，也是明末清初之際，文人／青樓／優人／百姓結果何處，是降、是亡、是隱、亦或屈辱苟活的「擇選」與「追悔」。

（一）民初至當代《桃花扇》的改編本

《桃花扇》的結構極其複雜。觀察清初以降的舞台演出，凡試圖將此劇以「類全本」結構呈現者，皆面臨兩個問題：其一，全本情節線層層疊疊，「每齣脈絡聯貫，不可更移，不可減少」[32]，各齣前後皆有照應伏筆，[33]如「凡例」所

[32] 此爲孔尚任於《桃花扇．凡例》之語，參見孔尚任著，王季思等校注：《桃花扇》（臺北：里仁書局，1996年），頁13。

[33] 參見王瓊玲：〈「忖度予心，百不失一」——論《桃花扇》評本中批評語境之提示性與詮釋性〉，《中國文哲研究集刊》第26期（2005年3月），頁161-212。其文以孔尚任自評批語爲主要研究對象。孔氏評語中，往往可見其精心安排、伏照之佈局，如第六齣〈眠香〉總評：「陪席清客三而繼之爲冠冕，妓女三而玉京爲領袖，皆於此折出場。柳與蘇所稱伴友業師者，偏不在場。陪賓之龍友、貞娘，雖早出而早下，是何等幻筆。曲白整練，排場齊楚，堂堂正正之文也。一本《桃花扇》托端於此。（頁20）」、第七齣〈却奩〉總評：「秀才之打也，公子之罵也，皆於此折結穴；侯郎之去也，香君之守也，皆於此折生隙。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 學術期刊資料庫

稱：

> 全本四十齣，其上本首試一齣，末閏一齣，下本首加一齣，末續一齣，又全本四十齣之始終條理也。有始有卒，氣足神完，且脫去離合悲歡之熟徑，謂之戲文，不亦可乎？[34]

就全劇埋伏、交織而言，任一齣皆不可少，方能讀出作者苦心經營之理；若僅摘取片段，猶如斷章取義，易墜五里霧中，不明前因後果、事件來由，甚或因單折情味不足而小覷之。[35]其二，《桃花扇》結局打破生旦當場團圓慣例，對讀者／觀眾而言，甚爲不慣，或有突兀之感。

基於上述兩難，雖於孔尚任（1648-1718）當世已有「全本」搬演紀錄，[36]卻也立即遭致好友顧天石的「改竄」：

> 顧子天石，讀予《桃花扇》，引而申之，改爲《南桃花扇》。令生旦當場團圞，以快觀者之目；其詞華精警，追步臨川。雖補予之不逮，未免形予傖父，予敢不避席乎。[37]

由「令生旦當場團圞，以快觀者之目」，及自貶爲「傖父」的語氣看來，孔尚任內心對顧氏改動頗不以爲然。自此之後，清初至清中葉的崑劇曲譜、選本，《桃花扇》折子並不多見，遑論搬演全本，僅於《納書楹曲譜》收有〈訪翠〉、〈寄扇〉、〈題畫〉三折；演出狀況與康熙年間較之，相對寂寥。[38]

五官咸湊，百節不鬆，文章關鍵也。（頁22）」、第八齣〈鬧榭〉總評：「未定情之先，在卞家翠樓；既合歡之後，在丁家水榭。俱有柳、蘇，一有龍友、貞娘，一有定生、次尾，而卞、丁兩主人俱不出場，此天然對待法也。〈哄丁〉之打，〈偵戲〉之罵，甚矣！繼打罵之後，又驅逐之，甚之甚者也，皆爲〈辭院〉章本。姻緣以逼而成，姻緣又以逼而散也。以上八折，皆離合之情。左部八人，未出蔡益所而其名先標於第一折；右部八人，未出藍田叔而其名先標於第二折；總部二人，未出張瑤星而其名先標於開場，直至閏折，始令出場，爲後本關鈕。後本二十八、二十九、三十折，三人乃挨次沖場，自述腳色，匠心精細，神工鬼斧矣。（頁25-26）」由上引連續三齣評語看來，每一折都在孔尚任的精心計算之中，前後次序安排皆有照應、比重、寓意。參見云亭山人（孔尚任號）評點，李保民校點：《云亭山人評點桃花扇》（上海：上海古籍出版社，2012年）。

34 參見孔尚任著，王季思等校注：《桃花扇》，頁14。

35 若僅由〈寄扇〉或〈題畫〉個別折子，很難理解全戲在設計上的精深意涵。

36 如孔尚任於《桃花扇．本末》中自述觀賞的幾個演出，參見孔尚任著，王季思等校注：《桃花扇》，頁6-7。

37 同前註，頁7。

38 參見林美周：《清傳奇《桃花扇》之當代戲曲劇作藝術研究》（臺北：國立政治大學中文所碩士論文，2007年），頁3。

臺灣大學學術期刊資料庫

直至清末民初，因再逢家國之變，《桃花扇》二度受到重視。根據秦燕春的研究，清末民初之時，對《桃花扇》的題評、註釋、感發、改寫、搬演等現象達至高峰，成爲「本三百篇之後，而斷以春秋之大義」的代表文學；[39]當時報刊、雜誌、文學評論、文學創作，對此劇皆有熱烈之討論與回應。[40]此時期最重要的論者當屬梁啓超（1873-1929），花大功夫作《桃花扇註》，一齣一齣以史實考訂、文獻對照，透過史家眼光，將此劇作爲「戲史」觀。[41]戲曲舞台上，也重新搬演此劇：

> 清末民初文化語境中對於《桃花扇》的重新接受與解讀，還有一個重要環節值得關注，這就是舞台藝術方面的舊劇新唱《桃花扇》。從事這一活動的，先後有汪笑儂、歐陽予倩等著名藝員……能夠唱紅《桃花扇》者，非汪笑儂莫屬。[42]

汪笑儂（1858-1918）爲滿族人，於清末（1904年）首唱《桃花扇》；《申報》於一九一六年十二月二十六日的宣傳中，便特意標出「其中老贊禮有二簧嘆五更并哀江南歌十分精彩」；[43]既以汪氏扮老贊禮於續四十出〈餘韻〉中的經典名曲【哀江南】套爲推崇，可知其傳唱「意在劇外」，托古喻今，表達家國易主，興亡之嘆。

另一著名改編者爲歐陽予倩（1889-1962），他曾將《桃花扇》改爲電影、京劇、桂劇、話劇等劇本，特別突出其中的政治意識。[44]以他一九三七年的京劇

---

39 參見秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008年）。這句話轉引自本書頁241注2，爲楊度於1902年10月《游學譯編》敘中之語。

40 同前註，頁245-246：「……作爲晚清時期重構晚明的重頭大戲，晚清文人潑墨似水般揮灑著自己對於晚明遺民『節義』人格的表彰，主要意圖在於重塑新時代的『國民性』；但針對《桃花扇》劇中名士的具體評價，來自晚清文人的批判卻經常大於褒揚，所謂『俠義奇人出下流，士夫顏面一起收。此時不見香君妓，空望秦淮古渡頭』。如果說傳說中的明季豔迹一直作爲一種光榮歷史出現，則在晚清士人閱讀《桃花扇》的眼光中，不僅早在晚明就已經消失了『士夫顏面』，晚清於此同時又消失了秦淮『俠妓』。」

41 從史學與文學結合角度論析《桃花扇》者，有李孝悌：〈桃花扇底送南朝：斷裂的逸樂〉，《昨日到城市：近世中國的逸樂與宗教》（臺北：聯經出版事業公司，2008年），筆者深受啓發。

42 見秦燕春：《清末民初的晚明想像》，頁247。

43 同前注，轉引自頁248。

44 參見林美周：《清傳奇《桃花扇》之當代戲曲劇作藝術研究》，頁26-27：「1934年秋，歐陽予倩首次創作了電影劇本《新桃花扇》。而1937年冬，他又費了差不多一個月的時間把《桃花扇》傳奇改編爲京戲，由『中華京劇院』演出。劇本依照原著的故事輪廓，採用

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

劇本爲例（此劇又名《李香君》），從《桃花扇》原著中挑選具政治鬥爭、民族氣節的幾齣折子，再增添風波，以表揚李香君的忠節大義。[45]某些補染改動處，相較於原本，不免過激，卻可看出時代意識與革命思想：

鄭妥娘：唉吻！你們當她爲什麼哭？原來她在那兒看《岳飛傳》，看到風波亭岳飛岳老爺升天，她就哭了！

李貞麗：哎！這眞是看兵書落淚，替古人擔憂哇！

……

（蘇崑生接書看。）

蘇崑生：唉呀！了不得！了不得！香君眞是有心胸有志氣！本來麼，像岳飛那樣的忠臣，人人應當敬重，秦檜那樣的賣國賊，人人得而誅之。[46]

透過旁人口吻講述香君烈性，釀就人未到、精神先出的效果。原本《桃花扇》的關鍵砌末——由楊龍友點染香君鮮血，而成桃花之筆、桃花之扇的劇情，也被大幅改動：

鄭妥娘：楊老爺！您還在這兒寫什麼哪？

楊文驄：你來看上一看哪！

了部分情節，借以抒發感情。排演了三天，上演了兩場，就被迫停演。在1939年12月，歐陽予倩又將京劇《桃花扇》改編成桂劇，由廣西桂劇改進會實驗團在桂林南華戲院首演，借古喻今，轟動一時，隨後被命令禁演。1940年3月及1943年7月，由桂劇實驗劇團再度演出於桂林。到了1946年12月，歐陽予倩協同新中國劇社到臺灣演出，首次將京劇《桃花扇》改編成了話劇，字裡行間諷刺了國民黨的暴行……」。

45 歐陽予倩改編之京劇《桃花扇》情節大意如下：第一場改自原本〈閑丁〉，以復社文士打罵阮大鋮爲主軸。第二場爲阮大鋮與楊龍友商議助奩以結交侯方域之過程。第三場主要取自原本〈眠香〉，敷演方域梳攏香君，卻刻意新編一段香君讀岳飛《忠義傳》而落淚的傳聞，以點染香君忠義之性。第四場取自原本〈却奩〉。第五場提及馬士英、阮大鋮等奸黨擁立福王，欲陷害復社文士。第六場取自原本〈辭院〉，描繪香君與方域分別，兩人一在妝樓守節，一至揚州投靠史可法。第七場以〈拒媒〉爲主，敷演香君爲守節不嫁田仰，不惜碰柱毀容，後龍友點染爲桃花扇。第八場取自〈罵筵〉，香君被拉入宮中獻唱，痛罵馬、阮。第九場、第十場爲過場戲，敷演香君、方域各自逃難，清兵入城，改朝換代。第十一場時間已爲入清，香君於庵中病重，聽聞方域參加清廷科舉，自忖不信；後方域果眞來到，欲帶香君回家，證實傳聞。香君失望之餘，痛斥方域，棄扇割斷情緣，悲痛中告別師父姊妹，氣絕而亡。參考歐陽予倩改編：《桃花扇》劇本，「中國京劇戲考」網站，http://scripts.xikao.com/play/80000026，讀取日期2012年10月30日；及林美周：《清傳奇《桃花扇》之當代戲曲劇作藝術研究》，頁70-76。

46 參照歐陽予倩改編：《桃花扇》劇本，「中國京劇戲考」網站。

臺灣大學學術期刊資料庫

鄭妥娘：不是一枝桃花嗎？啊！這是……

楊文驄：你看妙不妙？

鄭妥娘：眞是妙極了！不過人家碰頭流血，你拿來開心取樂兒，未免的……

楊文驄：呃！古人用美女換名馬，你們也不要把自己看得太高哇！

鄭妥娘：人各有心，士各有志，也不能相強。

（李香君暗上，卞玉京隨上。）

鄭妥娘：香君你要什麼？

（李香君注視扇子，接過。）

鄭妥娘：香君！你頭上的鮮血濺在扇子上，楊老爺給畫成一枝桃花兒。

（李香君不屑，放扇子。小紅上。）[47]

原作中點染桃花實爲一風雅之舉，既彰顯畫事、藝技，如《桃花扇．小引》：

傳奇雖小道，凡詩賦、詞曲、四六、小說家，無體不備。至於摹寫鬚眉，點染景物，乃兼畫苑矣。[48]

亦以此喻道出南明敗亡之根由，見《桃花扇．小識》：

桃花扇何奇乎？其不奇而奇者，扇面之桃花也；桃花者，美人之血痕也；血痕者，守貞待字，碎首淋漓不肯辱於權奸者也；權奸者，魏閹之餘孽也；餘孽者，進聲色，羅貨利，結黨復仇，隳三百年之帝基者也。[49]

歐陽予倩之改動，強化兩邊人物的對立，透過妥娘之「譏諷」、香君之「不屑」，投射民國時期政治環境下，人民對當權者的不滿，有其時代意義；但就藝術層次而言，不免釀成韻味盡失之弊。更大的改動在結局：

侯朝宗：香君！你吃了苦了！我好容易打聽到你的地方，特來接你。快快隨我回到家中，再無有人欺負你了！你看，你叫蘇師傅帶給我的扇兒，我也帶來了！

（侯朝宗取扇子，李香君接扇子，看。）

李香君：只是我們往哪裡去？

（侯朝宗脫下斗篷，披在李香君身上，露出清裝。）

47　同前註。

48　參見孔尚任著，王季思等校注：《桃花扇》，頁1。

49　同前註，頁3。

臺灣大學學術期刊資料庫

侯朝宗：我們回家去！

李香君：哦，回家去！

侯朝宗：回家去！

（李香君抬頭驚視侯朝宗。）

李香君：我們哪裡還有家！

侯朝宗：回到我家，再無有人欺負你了！唉呀！難得在這裡遇見蘇師傅、柳敬老、妥娘、玉京、白門。大家回去，再不要受這離亂之苦了！

李香君：侯公子！聽說你今科高中了副榜，我還無有向你道賀呢！

侯朝宗：呃！唉！這不過是權宜之計，出於迫不得已！

李香君：以前、以前你對我說的什麼？你說：性命可以不要，氣節必須保持。你叫我在你去後，不論遭遇什麼危難，一定等你。爲什麼在這國破家亡的時候，你求取功名，考了那麼一個不值錢的副榜？

侯朝宗：呃，香君！我爲著你……唉！不能死！

李香君：原來你活在世上，就只是爲了我麼？侯公子啊！

……

（李香君撒手，扇子掉在地上。）

……

（李香君不能自支，侯朝宗痛苦地望著，欲扶，李香君背身拒絕，揮手。柳敬亭示意勸侯朝宗離去。眾人同扶李香君，李香君快步走上台階，倒下，死。侯朝宗呆立一旁，不知所措。）[50]

方域被迫應試，實在順治八年，並非緊接於弘光敗亡之後。相較於《桃花扇》之隱匿其事，歐陽予倩乃用刻意之筆，放大侯方域的搖擺、變節，對應於香君的寧死不屈。兩人情根之斬斷，完全出於香君之主體意志，也說明兩人情愛緣由之別——方域看重「情」，香君更看重他的「復社身份」與「文士氣節」。這當然與孔尚任原意不盡相同了。

歐陽予倩的改本，對後世影響很大，此後各戲曲劇種的改編，大抵不偏離政治主軸；若要從孔尚任原著中摘取折子，也常挑選這幾齣爲主架構。[51]值得注意

50 參照歐陽予倩改編：《桃花扇》劇本，「中國京劇戲考」網站。

51 林美周論文對當代流傳的《桃花扇》改編本，有廣泛的介紹，從每部戲的劇情表格可以發現，基本不脫歐陽予倩本「罵阮」／「尋訪」－「梳攏」－「卻奩」－「迫害復社」「議立」－「辭院分離」－「香君守樓」－「點染寄扇」－「罵宴」－「結局」的主軸。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

的是，《桃花扇》最常獨立演出的崑劇折子戲〈題畫〉，幾未出現於全本改編脈絡；這說明在全本戲的「政治」意識中，很難容下如〈題畫〉這般幾乎不具情節、只帶抒情唱段的折子。[52]

至於結局的變化，考量孔氏原著及歐陽改本的差異性，後世改編有「因襲原著者」，如江蘇崑劇院於二〇〇六年三月推出的《1699．桃花扇》，增加「哭主」（聽聞崇禎皇帝縊死媒山消息）與一段「武戲情節線」（左良玉、黃得功開打）；結局與原著同，即因張道士的斥罵而雙雙入道。[53]有「因襲歐陽改本者」，如北方崑劇院一九八〇年改編本、上海崑劇團二〇〇二年京崑合演本，編劇皆爲郭啓宏，結局與歐陽予倩本基本一致。[54]也有「折衷處理者」，如江蘇崑劇院一九九一年一月改編的《桃花扇》，因歐陽改本對楊龍友及其繪扇之舉的負面處理，故將點染鮮血爲桃花的情節，改爲「香君自繪桃花」，乾脆避開型塑楊龍友的兩難；[55]其結局既保留原著歸隱之意，亦不當面點破侯李情根之斷，改以折衷之法，鋪寫兩人門裡門外的「錯過」與「不忍面對」，方域主動（非由張道士點醒才曉）且無奈地捨棄愛情。[56]

若欲增加其他情節者，多以「史可法沈江」情節添補；此外就是結局的差別。

52 參考王安祈：〈古老崑劇在臺灣的現代意義——兼評《十五貫》、《張協狀元》等當代新崑劇〉，《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年）中，「『縱觀』與『綰覽』——折子戲不同於全本的性格呈現」一節，頁256-258。

53 參考林美周論文對此一結局的評價：「但可惜的是，這一極具歷史感的嘗試，卻似乎只停留在劇名上……於是，雖然匆忙上演侯李故事、穿插兵戈劍戟、江山淪落等，但還是在最後關頭，侯李二人僅憑張道士的幾句話就入道，卻沒有解釋侯、李二人爲什麼在久經離亂後的重逢之時，只能選擇入道之路，顯得仍缺少其說服力與感染力。」見林美周：《清傳奇《桃花扇》之當代戲曲劇作藝術研究》，頁59、61。

54 同前註，頁31-33、49-52。

55 關於楊龍友一角在《桃花扇》中的型塑，可參見王璦玲：〈「忖度予心，百不失一」——論《桃花扇》評本中批評語境之提示性與詮釋性〉，頁200-201、204-206，注147對孔尚任塑造楊龍友此一「中間人物」的論述；以及李孝悌：〈桃花扇底送南朝：斷裂的逸樂〉，頁30。亦可參見云亭山人評點，李保民校點：《云亭山人評點桃花扇》中對楊龍友的批語：「楊龍友，香君陪客也，而關興亡之計。春秋筆法，頗有與之之意。」（第10齣夾評，頁29）、「觸動龍友良心」「龍友勸進，亦是正論」「龍友關情，詩能傳之」（第22齣夾評，頁64—66）、「龍友妙想妙手，爲千古必傳之妙事」（第23齣夾評，頁68）、「龍友與香君，恨淺而愛深，故救其命而幽其身。此間分寸，熟讀乃知」（第24齣夾評，頁73）。

56 參考王安祈：〈古老崑劇在臺灣的現代意義——兼評《十五貫》、《張協狀元》等當代新崑劇〉文中，關於當代崑劇全本戲的改寫新編與現代劇場之間的磨合調融課題，其中一節：「『相框結構』無從施展的《桃花扇》」，以江蘇崑劇院1991年版的演出爲例，頁

臺灣華語學術期刊資料庫

可以這麼說，民初至當代對《桃花扇》的改編，因著演出時間、規模的限制，未能眞正搬演全本四十（四）齣，僅能從原著並置共觀的多條情節線中，挑選所欲發展的主題組串。所以絕大部分的改本，「政治線」都被放大，相對的，「愛情線」、「武戲線」、「旁觀、點染線」（優人、清客、方外之士）或多或少被犧牲了。再者，改編本多從原著中井然有序、階層身份各異、各具代表性的衆多人物中，[57]擇選所欲深描的角色一、二，強化發展；至於忠臣、武將、弘光、旁觀方外者、清客優人等，則寥寥數筆帶過，無足輕重。這般「抽取」部分情節、「側重」某一主題、「輕描」主角以外人物的結果，就是衆多改編本在形式上「看似接近」《桃花扇》，實則於歷史的全景圖、時代的發展脈絡、層疊架構的深遠境界、蘊藏譏刺之義理人情等內涵上，「遠離」了作者孔尚任的思想厚度。

原著中，侯方域雖有性情上的猶疑之處，絕非不忠不義的負面形象；[58]李香君有其堅毅執著之個性，卻也有溫柔被動的一面；[59]忠臣也有失策、計窮時；[60]奸臣亦有逼急報復處。[61]一部《桃花扇》，雖以南明王朝之崩塌爲念，但箇中原因之複雜、難解，斷然不可用二分簡化法處理。孔尚任之史筆／戲筆交織處，如同「捲麻花」一般，善惡忠奸互爲因果，對錯終難析分；個人於其中無能力挽狂瀾，只得順水漂流，盡己之力，終至不可爲而大勢已去。時代的動亂，凌駕於個人出處進退之上，當中清濁進退亦難清楚言明。這層表象之內的深意，是孔尚任書寫於弘光朝亡後五十四年的沈澱、省思，從一旁觀、後設立場，[62]對明清改朝

265-268。

57 孔尚任對劇中角色之分部、平衡、安排，參見《桃花扇．綱領》的提示，前後共三十位人物。

58 否則孔尚任不會將之列爲「左部．正色」第一人，以「生」扮飾。

59 見《云亭山人評點桃花扇》第二齣總評：「傳奇第二折謂之正旦家門。正旦，李香君也。楊龍友、李貞麗是香君陪賓，蘇崑生是香君業師，故先令出場……曲白溫柔豔冶，設色點染，恰與香君相稱。（頁8）」

60 見《云亭山人評點桃花扇》第18齣夾評：「軍情未議，爭端已起，主帥書生，何以取之？（頁50）」、「史公智窮矣，南朝將誰賴焉？（頁52）」，及該齣總評：「元帥登壇，極高興之舉，而爲極敗意之事。朝中軍中，無處不難；佞臣忠臣，無人可用。（頁52）」

61 見《云亭山人評點桃花扇》第3齣夾評：「寫出秀才張皇滿溢之狀，爲黨禍伏案（頁10）」、第4齣夾評：「講出小人報復肺肝（頁11）」、第8齣夾評：「秀才公子合局結社，令阮鬍鼠竄而避，更甚於哄丁之打、偵戲之罵矣。他日得志，無怪甘心吾黨也」、「復社當年過於標榜，故爲怨毒所歸（頁23）」。

62 參見林宏安：〈桃花扇的相框結構——試論〈先聲〉、〈孤吟〉在全本《桃花扇》中的作

臺灣大學學術期刊資料庫

換代提出的點評。他安排主線之末（第四十齣）結於南明傾頹，終於林隱，是饒富深意的——既可爲方域入清後的被迫赴試「諱」之，[63]亦總結時局變動，導向一個不問世事興衰、但求心靈平靜的境界，即「桃花源」的與世隔絕，以取代人間易主之痛。[64]從這個角度看來，侯李斬斷情根、出家入道的設計，應是孔尚任搜集聽聞遺民故舊下落後，[65]認爲明末遺老最佳出處的人生抉擇；而「隱」於僧道方外，亦符合歷史上入清後的方域，心中深切嚮往卻無法實現的冀望。[66]

這便是《桃花扇》傳世三百年來，「舞台搬演」與「原著」之間始終存在的扞格。在孔尚任的精密設計、幽深意義，與現當代改編本的精簡化、二分化之間，一直難以突破。筆者原先以爲，最主要的問題，出在現當代搬演長度與規模

用〉，《民俗曲藝》第103 期（1996年9月），頁189-208。楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中國文哲研究集刊》第19期（2001年9月），頁24-32。

63 關於侯方域的晚節，梁啓超與陳寅恪有不同的評價。梁啓超於《桃花扇註》（臺北：臺灣中華書局，1970年）續四十齣的註二評道：「侯朝宗並無出家事。順治八年，且應辛卯鄉試，中副貢生，越三年而死，晚節無聊甚矣。年譜謂『當事欲案法公（朝宗）以及司徒公（恂），有司趨應省試方解。』此事容或有之。然朝宗方有與吳梅村書，勸其勿爲『達節』之說所誤，乃未幾而身自蹈之，未免其言不作矣。（頁295）」至於陳寅恪：《柳如是別傳》（上海：上海古籍出版社，1980年）第四章則認爲：「朝宗作壯悔堂記時，其年三十五歲，即順治九年壬辰。前一年朝宗欲保全其父，勉應鄉試，僅中副榜，實出於不得已。『壯悔堂』之命名，蓋取義於此。後來竟有人賦『兩朝應舉侯公子，地下何顏見李香』之句以譏之。殊不知建州入關，未中鄉試，年方少壯之士子，苟不應科舉，又不逃於方外，則爲抗拒新政權之表示，必難免於罪戾也。（頁715）」

64 參見王瓊玲：〈「忖度予心，百不失一」——論《桃花扇》評本中批評語境之提示性與詮釋性〉，頁180-185的分析，認爲孔尚任「寫出了劇中倖存者對待亂世的態度——出世避禍，歸隱桃源」；云亭自批語也道出：「莫負漁郎指引之意」；再如劇中畫士藍瑛替張瑤星作一幅「桃源圖」，又讓侯方域題詩於上，即將結局指向「桃花源」。

65 參見孔尚任《桃花扇．小引》：「蓋予未仕時，山居多暇，博採遺聞，入之聲律，一句一字，抉心嘔成（頁1）」，及《桃花扇．本末》：「族兄方訓公，崇禎末爲南部曹；予舅翁秦光儀先生，其姻婭也。避亂依之，羈棲三載，得弘光遺事甚悉；旋里後數數爲予言之。證以諸家稗記，無弗同者，蓋實錄也（頁5）。」

66 參見侯方域：〈與方密之書〉，收入何法周主編：《壯悔堂文集校箋》（鄭州：中州古籍出版社，1992年）。對於故交方密之於明亡後先輔桂王抗清，後罷歸削髮爲僧的大加讚賞與心嚮往之：「頃自毗陵聞密之已還，即欲奔走一晤，猶以爲未果乃止。歸雪苑，遇何三次德，具爲述密之還里月日甚詳，今已爲僧，止於高坐寺，僕乃大喜故人相見之有期，密之雖還而得其所也。往在毗陵，陳子定生私以問僕曰：『密之之還，何也？』曰：『密之無兄無弟，老父六十餘在堂，雖有二子，皆幼，未必任侍養。密之之還，宜也。不然，密之讀書有道人也，南山之南，北山之北，豈患無溝壑足了此身，而必戀戀故土哉！』今密之既還而止於高坐寺，固無異於南山之南、北山之北也。密之之事畢矣。敬賀！敬賀！（頁508）」

臺灣學術期刊資料庫

上的兩難，或要花個三、五天，演出從頭至尾四十四齣的「全本」，才能眞正解決。

（二）《亂紅》的突破與意境

直到觀賞完《亂紅》，筆者才驚訝於「1/2Q劇場」的新創：不用三天「全本」大陣仗伺候，僅僅一個半小時的演出，照樣可以接近孔尚任原著的精神。《亂紅》最重要的手眼，在於「大幅捨棄」原著人物、情節，不遵其敘事結構，不擬保留當中完整傳唱的折子；表面上「不似」《桃花扇》，實際上看重的卻更多是「意會」，而非「言傳」。於是，《亂紅》反得《桃花扇》之「意」；而「意」，才是孔尚任創作之標的。相較《半世英雄》，完整保留一出傳統折子再加以延伸；《亂紅》卻刻意打散滿盤珠玉，再取其代表的五、六顆珍珠，也不組串、也不排列，仍舊散亂置於盤內，再透過當中閃爍之色澤，觀其折射亮光，顯明寶玉質地。當中未有任何一齣傳統折子完整留存，然而內中隱含《桃花扇》之曲、白。[67]《亂紅》「打亂」《桃花扇》之目的，筆者以爲，正是不想亦步亦趨地追隨原本，正是爲了「不似」。

《桃花扇》的歷史意識以考據爲基礎，[68]當中的虛實結合亦有時空移位之據，故後人往往視之爲「信史」。然在史筆之下，孔尚任更看重「春秋之筆」。[69]念茲在茲者，不在表面故事，而在勾勒一幅大的歷史興亡圖景，見「小引」：

> 《桃花扇》一劇，皆南朝新事，父老猶有存者。場上歌舞，局外指點，知三百年之基業，隳於何人？敗於何事？消於何年？歇於何地？不獨令觀者

---

67 參考林鶴宜：〈臺灣的實驗崑劇——從「1/2Q」劇團《亂紅》談起〉（宣讀於中國崑曲研究中心「第六屆中國崑曲國際學術研討會」，2012.6.29-7.2）頁6-8的表格整理，簡要說明《亂紅》各場的劇情概要、材料來源，與《桃花扇》相關齣目、情節的關係。林鶴宜：〈異質做爲多層次的時空對話〉，《中國時報》藝文新聞版（「新藝見」專欄），2012年8月12日。

68 孔尚任特作一篇「桃花扇綱領」以講解。此劇情節與歷史事實之間，花大功夫進行考證，故有不少沿用，也有一番出入與交錯移位，故孔尚任特作一篇「桃花扇考據」以徵信。

69 孔尚任於《桃花扇．小引》道出作劇旨意，實爲「春秋之筆」：「傳奇雖小道……其旨趣實本於三百篇，而義則春秋，用筆行文，又左、國、太史公也。於以警世易俗，贊聖道而輔王化，最近最切。今之樂，猶古之樂，豈不信哉？」參見孔尚任著，王季思等校注：《桃花扇》，頁1。

臺灣古典學術期刊資料庫

感慨涕零，亦可懲創人心，爲末世之一救矣。[70]

作劇不獨要動人（感慨涕零），更試圖指點讀者／觀衆家國社稷盛衰之理，以發揮「懲創人心」之教化目的；特別值得玩味的，是「爲末世之一救」的語氣，以「當世」爲「末世」，云亭暗中褒貶躍於紙上。

既然云亭彰明劇、史之虛、實交錯，又寓以微言大意，則「改編者」最需要的手眼，便在能否看出云亭苦心。云亭曾道：

今攜遊長安，借讀者雖多，竟無一句一字著眼看畢之人，每撫胸浩歎，幾欲付之一火。轉思天下大矣，後世遠矣，特識焦桐者，豈無中郎乎？予姑俟之。[71]

這番話，雖無「藏諸名山」之措語，已有「傳諸其人」的意味了。因此，《桃花扇》最難把握的，實爲其「意」、「隱喻」、「史筆」。這也是爲何亦步亦趨追隨文本改編的作品，皆難以表達盡善。正是在這個層次上，筆者以爲，「1/2Q劇場」的《亂紅》，堪稱三百年來最佳的《桃花扇》全本；導演的慧眼，編劇、演員、設計群的琢磨，終解云亭之意，堪爲異代知音。

《亂紅》的佳處，可從「人物」與「情節」兩部分窺探。

1.人物

於《桃花扇》的衆多人物中，《亂紅》僅僅擇選出具有代表性與象徵意涵的五位人物（其中兩個人物爲同一角色之分身），不多，但絕對不少。

(1) 侯方域vs.鏡中人

其中，主角當屬侯方域，崑劇巾生，楊汗如的當行。導演別具隻眼，將侯方域一分爲二：一爲《桃花扇》所寫、南明時期的方域，唱崑曲；一爲《亂紅》所創發、入清之後的方域，唱歌仔戲，由歌仔戲女小生李佩穎扮飾。這個創發既大膽又深刻。《桃花扇》人物中最難詮釋者即爲方域，稍一不愼，便可能流於失節、偷生、苟且之輩，如歐陽予倩改編本。而《云亭山人評點桃花扇》於第一齣〈聽稗〉批曰：

朝宗少爲俳體，壯而悔之，專力兩漢大家之文，有《壯悔堂文集》行

70　同前註，頁1。
71　同前註，頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

事。[72]

可知云亭並未否定方域，反因深感於他的「壯而悔之」，故於戲中及結局刻意爲之「諱」。因此，《亂紅》既繼承了孔尚任的旨意，亦發揮其隱意。戲中所創編的清代侯方域，既是還原歷史眞實，也確切點染了方域一生的傷痛；在舞台上一分爲二，右邊布置成「書房」樣態，而此一象徵性的書房，即以「壯悔堂」爲結穴，回頭檢視年少情長的方域。導演又將清代方域安排爲一「鏡中人」角色，此人之現身，瞻之在前，忽焉在後，時時從鏡中出入、觀察，與南明之方域進行對話，或點醒、或指責、甚至與之扭打。此一角色分裂，象徵入清後侯方域內心的良知、痛悔與自責之「超我」（super-ego）；而他亦同時扮演類似「說書人」的旁觀者、敘事者，於適當時刻推動劇情。換言之，「鏡中人」無形中化身爲《桃花扇》中的「老贊禮」——既是縱觀全劇「框架」的局外人，亦是時而入戲的劇中人；老贊禮是劇作家孔尚任的化身，「鏡中人」則可視爲導演戴君芳的冷眼化身。然「鏡中人」實爲侯方域壯而自悔、潛意識中的「追憶」之體；那麼，若此情此景、此一鏡中幻影，僅爲一股追憶之情、一團鬱結之氣，僅爲腦海中的映象、自我內心的對話，則這一切故事，豈非水月鏡花、幻象虛影？那麼，歷史與戲劇間的虛、實交錯，遂一同成爲「幻境之詭辯」；眞正的眞實，豈僅存於史家、劇作家之手？演劇之伶人、編導之慧眼，或許更存有另一種「以戲場／幻境之詮」爲脈絡的眞實性？[73]

（2）阮大鋮vs.優人

從這一脈絡，順勢談到《亂紅》所深刻描繪的另一位人物，阮大鋮。此一角色由上海崑劇團青年淨角吳雙擔綱；因其功夫深厚，亦兼扮第四場的「優人」。先談阮大鋮。大鋮於《桃花扇》之代表性，由《云亭山人評點桃花扇》第三齣〈哄丁〉尾批可知：

---

72 云亭山人評點，李保民校點：《云亭山人評點桃花扇》，頁2。

73 艾爾帕西諾自編、自導、自演的電影紀錄片《尋找理查》（*Looking for Richard*）：中，有一段他與友人菲德烈的對話「你拍這紀錄片，說明演員是在保存一種傳統，使後人能了解莎劇。」該片片頭引用莎翁《暴風雨》的結尾一段話，也出於同樣的理念：「歡宴收場了。我們的演員，我說過，只是精靈，化成了一縷煙，淡淡的一縷煙雲。正像這場無影無蹤的幻夢。那高入雲霄的樓台，輝煌的宮殿，宏偉的廟宇，以至壯偉的地球本身。唉，所有之存有，終將煙消雲散，如虛幻的空前好戲，消散。不留雲煙。我們是夢幻泡影捏造而成的，渺小的生命，困在寐中。」既然人生如戲，戲亦是人生幻影之映象。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

奇部四人，偶部八人，獨阮大鋮最先出場，爲陽中陰生之漸。[74]

而導演獨到之處，特於大鋮登場之戲安排他「振筆疾書」，寫其名作《燕子箋》：

鏡中人：我記得以前有一個人，伊名叫阮大鋮（燈亮），也是手不離筆，寫寫寫，寫到嘴笑目笑，一介文人無疑！他和侯朝宗雖然生在同朝代，亦讀同款的聖賢書，不過，一個是風文秀士復社的才子，一個卻投靠了閹賊奸黨，因此變成對頭冤家主。（笑）你們看，春光爛漫，他還關門落閂一直寫未停哩。

阮大鋮：只因俺所著傳奇四種，目下發刻；恐有錯誤，在此對閱。[75]

其後故事主要出於《桃花扇》第四齣〈偵戲〉。以「書寫」爲登場，更強化了云亭作劇之「隱意」——文字之傳世，本有其「立言」之功效；詞曲之佳處，本足以流芳後世；然因其人之品德、氣度、政治立場，反使其曲遭受人物褒貶之連累，難有公正之品評。而其人、其曲雙雙被寫入《桃花扇》，既是諷刺大鋮寫曲之初衷，又帶有一絲可惜作品評價的意味。《亂紅》寫大鋮，以〈偵戲〉爲主要故事，手眼極高。這個橋段，表現了復社文士既索戲觀劇、又休戲罵人，愛其曲而恨其人，如此矛盾、玩弄的情節，完全體現這批名士公子們「清談而亡國」、「嗜欲而國滅」，因個人好惡、聲色流連，終致南明傾覆的結局。如《云亭山人評點桃花扇》所言：

寫出秀才張皇滿溢之狀，爲黨禍伏案。[76]

冤從此解，冤從此解。[77]

以及夢鶴居士（顧彩）〈桃花扇序〉所言：

嘗怪百子山樵所作傳奇四種，其人率皆更名易姓，不欲以眞面目示人。而《春燈謎》一劇，尤致意於一錯二錯，至十錯而未已。蓋心有所歉，詞輒因之。乃知此公未嘗不知其生平之謬誤，而欲改頭易面以示悔過；然而清流諸君子，持之過急，絕之過嚴，使之流芳路塞，遺臭心甘……禍雖不如於夷門，夷門亦有不得謝其責者。嗚呼！氣節伸而東漢亡，理學熾而南宋

74　云亭山人評點，李保民校點：《云亭山人評點桃花扇》，頁11。

75　以下所引之《亂紅》劇本內容，出於「1/2Q劇場」所提供之「未刊稿」。

76　云亭山人評點，李保民校點：《云亭山人評點桃花扇》，頁10。

77　同前註，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

滅；勝國晚年，雖婦人女子，亦知嚮往東林，究於天下事奚補也。[78]

《亂紅》改編之高處，在於沿襲云亭之發明：不明演復社諸人罵戲之態，卻以大鋮派僕窺偵、聽聞後的反應爲視角；云亭對此寫法頗爲得意，見《云亭山人評點桃花扇》：

不譜雞鳴埭聽曲謾罵之狀，而譜石巢園偵戲喜怒之情，文筆高絕。[79]

導演將阮大鋮奮筆作劇，與他亟欲拉攏方域、結交復社，卻反被嘲弄、笑罵、卻奩的情節（此場至少涵蓋原著三個折子）交織呈現，使文、筆、忠、奸與歷史大勢、後世毀譽間互爲因果的繁複關係，作了極佳的處理。

更令人眼睛一亮的創發，是讓吳雙於第四場兼扮／雙演「阮大鋮」與「優人」，以大鋮著名表徵「鬍子之有無」爲辨識，重點放在「優人」之唱作。此一優人角色，因長相近似阮大鋮而被亂民追打，摘掉鬍子後原來是個「梨園班頭」。他能唱大鋮的《燕子箋》，能學李香君「罵筵」之態，能學福王耽溺聲色之狀，能學史可法及其部衆的忠心死節。此一優人，於腳色扮演與形象意義上，無疑帶有高度的「優諫」之意，寓笑果於深旨之內。一部《桃花扇》，孔尚任筆下最令讀者難忘的角色，除了青樓，當屬衆位清客／優人，當中尤以柳敬亭、蘇崑生、丁繼之爲代表，特寫其穿梭於亂局陣仗之中，與整個時代的消亡息息相關。換言之，云亭苦心、機心之處，特爲突顯一群「大時代中的小人物」，透過其言行舉止，反射出士夫學子、朝堂臣屬的無用與爭鬥之弊。《云亭山人評點桃花扇》於續四十齣〈餘韻〉夾批道：

南朝作者七人，一武弁，一書賈，一畫士，一妓女，一串客，一說書人，一唱曲人，全不見一士大夫。表此七人者，愧天下之士大夫也。[80]

云亭所謂的「作者」七人，見於結尾處精心安排的道隱結局，包括原職錦衣衛堂官的張薇／張道士，隨之出家的書商蔡益所、畫士藍瑛，入山爲道姑的妓女卞玉京，出家的串客丁繼之，以及貫串首尾的柳敬亭、蘇崑生。是這七人的「經緯交織」，構成亂世圖景，表彰庶民節義。與此呼應的，是夢鶴居士〈序〉言所道：

當其時，偉人欲扶世祚，而權不在己；宵人能覆鼎餗，而溺於宴安；扼腕時艱者，徒屬之蒂帽青鞋之士，時露熱血者，或反在優伶口技之中。[81]

78 孔尚任著，王季思等校注：《桃花扇》，頁331。
79 云亭山人評點，李保民校點：《云亭山人評點桃花扇》，頁12。
80 同前註，頁123。
81 孔尚任著，王季思等校注：《桃花扇》，頁331。

臺灣大學學術期刊資料庫

《亂紅》以「優人」爲這群角色的總體代表，而不特指個別人士，所欲反映的，正是《桃花扇》的象徵與隱意。過程中，吳雙特以「丑腳」扮弘光，更顯出這位力求「及時行樂」的南明之主，不思中興，反耽溺於聲色的荒淫景態；以「扮戲之腳」嘲「戲中之角」，「曲諫」已蘊意其中。孔尚任於加二十一齣〈孤吟〉藉老贊禮之口所言：

當年眞是戲，今日戲如眞。兩度旁觀者，天留冷眼人。[82]

再看此詩之後《云亭山人評點桃花扇》的批語：

非冷眼人，不知朝堂是戲，不知戲場是眞。[83]

那麼，《亂紅》以優人扮飾優人、奸臣、忠將、昏君的技法，正是以旁觀者、冷眼人姿態，藉戲場映射歷史事實與後代褒貶的精心之作。

（3）李香君

戲中另一角色，李香君，於原著中，其命運、情腸、氣節，從桃花扇底，連繫南明氣運。而全劇重要象徵桃花，也來自於她的鮮血。《云亭山人評點桃花扇》於第三十七齣〈劫寶〉總評云：

桃花扇乃李香君面血所染。香君之面血，香君之心血也。因香君之心血，而傳左寧南之胸血，史閣部之眼血，黃靖南之頸血，所謂血性男子，爲明朝出血汗之力者，而無如元氣久弱，止成一失血之病，奈何？[84]

《亂紅》處理香君鮮血點染桃花一事，避開原著中的楊龍友（本劇完全不提此人），而改由「鏡中人」替作：

（香君在妝臺睏睡）

（鏡中人持桃花，從鏡中走上）

鏡中人：【夢境之歌】水底月，鏡中花，無暇乃虛幻，零落亦不亂，拂了一身花還滿。

（鏡中人以桃花代筆，想像他將血痕點綴成桃花）

鏡中人：【都馬】點血污，桃枝旋，葉分芳草綠，花借美紅顏，世事如雲任舒卷，夢魂飛度萬重山。

82　同前註，頁170。

83　云亭山人評點，李保民校點：《云亭山人評點桃花扇》，頁60。

84　同前註，頁112。

臺灣大學學術期刊資料庫

鏡中人：香君醒來。

李香君：呀！竟成幾筆折枝桃花，眞乃桃花扇也。桃花薄命，扇底飄零，奴的千愁萬苦，俱在扇頭，就把扇兒當做一封錦字書寄去吧！

而「寄扇」之後，時空迅速流轉，接著敷演方域來到媚香樓，欲見香君，反而落空；這是原著中〈題畫〉一折的情節，由畫士藍瑛接待方域，道出因由。然而，《亂紅》中，藍瑛一角再度被「鏡中人」置換：

侯方域：……這是香君臥房，待我輕輕推開。香君？香君？

鏡中人：香君已入宮去了。

侯方域：（驚）怎……怎麼入宮去了？（鏡：你來得太慢了！）幾時去的？（鏡：全然不知！）要到幾時才得出來？（鏡：遙遙無期！）遙遙無期！

那麼，無形之中，「鏡中人」的現身，正代表了方域內心所思所想的昔日登樓記憶，所以香君於戲中往往「翩然而來，飄然而去」，如同靈之魅影。可以說，《亂紅》中的香君是虛幻的，不是眞實的；存於南明時期方域的腦海中，入清後方域悔恨時的映象。緣此，就在這個時刻，鏡中人告知方域香君早已不在的時刻，導演安排了一段空前的「同唱曲」，兩個小生分別以崑曲、歌仔調抒唱，令人驚詫，卻渾然融合而美聽：

侯方域：【傾杯序】尋遍，立東風漸午天，那一去人難見。

鏡中人：（吟在崑曲裡）去年今日此門中，人面桃花相映紅，人面不知何處去，桃花依舊笑春風。

此情此景，形成兩個侯方域穿越時空，靈犀互通的心靈交會。只不過，身陷戲中情緒的方域，與旁觀提點的鏡中人，兩人一滿是傷感、耽溺情中：

侯方域：觸景傷情，怎忍得住一雙淚眼？

【玉芙蓉】春風上巳天，桃瓣輕如剪，正飛綿作雪，落紅成霰。（展扇）這都是爲小生來！濺血點作桃花扇，比著枝頭分外鮮。攜上妝樓展，對遺跡宛然，爲桃花結下了死生冤。

一冷眼清醒而品評此事：

（落花）

鏡中人：枝頭花開豔無比，一朝落地斷魂時。（展扇）香君的這段苦節，實也轟轟烈烈，恁可知這桃花的身世，該然是英雄種呀！

【雜唸轉七字】想古早，神族後裔名夸父，看著日頭斜，遂來生慾膽。一

臺灣大學學術期刊資料庫

> 心欲追日，快步向前不停腳。就算萬里路途，火球來炙肉。走到茫茫渺渺，走到黃河渭水予伊飲到乾。只剩一點氣絲仔，臨死他出手將拐仔拋。拐仔化做桃花林，留在人間傳奇巧。桃花原是英雄種，生死貴重如崩山。

甚至以《山海經》的傳說取譬柔媚的桃花爲「英雄種」，使這場香君之節烈，收束於「英雄／英雌」之豪情。那麼，《亂紅》中的香君，既非《桃花扇》裡以衆多情節各種層次細描深寫的青樓之貞，也非歐陽予倩改編以來橫眉豎眼責罵以義的烈女，而是兩個侯方域心中回憶、渲染、折射、論述中的香君，故其桃花鮮血，於劇場投影幕上，化作幻影片片，落紅紛飛。

（4）情節

再談情節設計。《亂紅》的場次結構爲：

第一場：鏡中人。

第二場：阮大鋮——燕子啣恨。

第三場：李香君——桃花的名字。

第四場：優人 ——散去的筵席。

第五場：侯方域——文人殘筆。

尾聲：訪翠。

各場皆以人物／角色爲主線，但每一場次中，四名演員／五名角色、三名雜扮皆有戲份，互相穿插與烘托。爲何於情節題名上，以人物立軸心？筆者以爲這是導演精心的安排——《亂紅》除了經典新詮外，更有恢復「演員劇場」的深心。主要演員中，楊汗如堪爲臺灣非科班出身的最佳崑劇小生，李佩穎則是當代歌仔戲小生中最受矚目的新秀，同樣非科班出身；吳雙則爲大陸崑劇界可演可編可導的人才；凌嘉臨、陳元鴻則是國光劇團的京劇演員。這二生一旦、一淨一丑，跨越劇種、地域、職業／業餘的演員組合，是《亂紅》的主幹；如果沒有這批演員，至少，鏡中人、阮大鋮、優人三者皆不易成立。這可視爲替演員「量身打造」的一部戲，情節線與人物線的相輔相成，既彰顯各演員的技藝與特長，且具相互配搭、穿針引線之效，亦方便打散《桃花扇》的龐大敘事，重新佈局。

第一場「鏡中人」，是《桃花扇》故事關鍵情節——侯、李離合的回溯，也是《亂紅》全劇旨要的提出。因此，兩個侯方域的對話，堪可玩味：

臺灣大學學術期刊資料庫

侯方域：……香君，香君！

（鏡中人披斗蓬現身，與四下尋人的侯方域，擦邊似的應對）

鏡中人：（背吟）照花前後鏡，來人非妖精！

侯方域：俺香君哪裡去了？

鏡中人：福王登基，欲教演新戲，所致搜遍舊院，堅心守樓的香君（侯：香君？）也被捉入宮，學歌去了！

侯方域：喔！小生定情之日，桃花盛開，映著簇新新一座粧樓，不料美人一去，零落至此——

鏡中人：且慢！畫院書軒，怎麼看做了歌樓舞館？這裡，哪會是媚香樓？你看仔細，這是你的書房。

（轉場，回當下時空：壯悔堂）

鏡中人：人生到此時，甘落魄到只有後悔之心嗎？

侯方域：俺壯心未已，何悔之有？

鏡中人：當眞？

侯方域：不假。

鏡中人：如此，你就對鏡觀來！（斗蓬退去，露出清裝）

侯方域：啊？！

鏡中人：小生侯朝宗，看到自己何必如此驚嚇？俺是特來與他對照的鏡中人。

侯方域：一派胡言！侯朝宗哪似你這樣打扮，身後拖著一條狗尾！哼！

舞台左邊，是微微閃爍鏡光的牆面，也是「鏡中人」出入之所；舞台右邊，是「壯悔堂」／「媚香樓」，以及第五場的「闇場」，文字、丹青與風流之所。自悔的方域穿越鏡面點破往昔風流的方域，後者卻以逃、避、退、辯來應對：

鏡中人：【樓台會】避不相認言憤慨，恨我辮髮惡形骸。

侯方域：（若有所思）都是改朝換代之故。

鏡中人：偏偏他的心還留在過去。（唱）說什麼江山易主換朝代，佳人的形影何曾忘懷！

侯方域：什麼佳人？（逃避地）我……記不清了！

鏡中人：哎呀呀！方才夢中，還口口聲聲要找香君呢？哦，難道復社詩友、史可法、楊龍友眾人，你都忘記了？（見侯不吭聲）他們形容你是滿腹詩文、風流多情，依我看，你眞是鐵石打的心腸呦。

臺灣大學學術期刊資料庫

侯方域：（喃喃自語）多情總被無情苦，相思無盡意難抒——

鏡中人：聽無啦！那一年，你金陵赴考，初遇佳人……

不同時空、相異心態的相逢，面對仍陷於自作多情的方域，鏡中人強迫他面對現實、責備其心，卻無效果。因此，他大吼一聲「聽無啦」，這一聲，彷彿暮鼓晨鐘，欲斷其蒙蔽的本我；這一聲同樣折射出「壯而悔之」的方域，已不願面對深惡痛絕的過去自我，不願聆聽這個強行否認、全無悔意的「異己」之音。代表兩個方域嚴重分歧，終難統合。

第一場的結束，連結第二場的開頭，以「書寫」爲繫帶：

鏡中人：……他的心瞞不過我呀，自從改朝換代以後，他手中的水筆，無有一時停止，寫、寫、寫，到底有什麼通好寫呢？

侯方域：（OS吟）曾抒壯志潑奇墨，又表悔心寄雅堂。

鏡中人：手起筆落，追想往事，越寫越勿過心。呵呵，若不是心內悔恨交加，豈會將自己的書軒改名「壯悔堂」呢？

（阮大鋮出現在另一端，書寫著）

方域欲以書寫自我療癒，大鋮欲以書寫博得同情；兩人同樣欲以文字留名青史，以著作流芳百世。結果，大鋮固以人品之毀牽連其曲作，方域也因赴鄉試、中副榜，導致後人評價不一。道德與政治，似乎反而凌駕於二人作品之上；二人被寫入《亂紅》中，大鋮遺下罵名，方域被型塑爲「悔恨年少風流」的形象。冥冥中命運的聯繫，是《亂紅》第一場及第五場的重要貫串。中間三場戲的彩筆，已於前文人物分析處談到，此處直接跨入第五場情節的呼應；第五場的發端，起自於第四場的結尾。

第四場末，鏡中人現身，既提點《桃花扇》原著之收束，亦開啓《亂紅》出於《桃花扇》、入於《壯悔堂集》的新創：

鏡中人：【情海斷腸花】揚州十日堪回首？十年一覺夢揚州。昨日種種昨日死，豔桃花在染血的土地鬧不休。

想當時，小生與吳兄、方兄先後入牢，險險就無命重見天日。有道是「天無二日，國無二主」，吳兄起兵反清，從戰場被抓，押上刑場，伊臨危不亂，拜先王，辭祖宗，便含笑而死。方兄則行遠離凡塵，出家爲僧了。復社諸生各自分散，只有侯朝宗一個人留在殘山剩水裡面——起手落筆，追想往事，愈寫愈勿過心……（燈暗）

鏡中人以「如夢之夢」的視角，回顧前情往事，回應第一場末尾奮筆疾書，以文

臺灣大學學術期刊資料庫

字洩恨的方域，引入第五場，筆墨丹青之功過。第五場主要情節，是順治八年（1651）方域被迫應試之景；而編導妙筆點就的框架，竟是借用自《西樓記》第二十八齣〈泣試〉，再將內容置換爲方域的苦痛心境。回首明末一度的應試：

侯方域：你看！四壁蕭然，氣象森嚴，當日金陵應試情景歷歷在目也。是我在試卷之上寫下揭弊策論，驚動了主考官，「題名第三」變作了「名落孫山」，到也無有怨言。今日呵——【尾犯序】何因又向利名攀，強赴選場，筆墨難按，才展霜毫，卻憂心意懶。

對照今日重回試場的不堪，雖有不得已之苦衷，心中依舊悔恨交加：

侯方域：唉！清廷以俺父子協助史公一事，逼俺科考，如若不然，便要加罪，我父年事已高，怎禁得起牢獄之災？（唱）縱教我鵬摶鳳舉，難脫這情牽恨絆。

情緒之牽絆，使他昏昏睡去，開啓所思所想之夢魘。先是大鋮鬼魂到來：

阮魂：怎生你嚴詞力筆，倒做了風轉帆。

老生阮大鋮鬼魂是也，自投清後，任清軍嚮導，不意跌死仙霞嶺上，好苦惱也。想侯朝宗在復社中錚錚有聲，竟也耐不住寂寞，投向清廷的考場。哼！罵老夫降清、做了貳臣的人哪，怎不罵罵你自己！俺素知戲場的厲害，生前勤於書寫，留下傳奇四部，如今卻乏人問津，倒是俺，被後人拉上排場，派了個花臉腳色，著實醜看，而侯朝宗卻還是俊生模樣，戲場不公呀！（悵然飄下）

滿是嘲弄口吻，也呼應第一場結尾所預示的，兩人雖於當世文字場中馳騁，卻於後世戲場中遭陷構。接下來，香君也入夢指責：

李香君：果然「秀才一支筆，勝過百萬軍」！如今你現身科場，竟是爲了求官麼？

侯方域：啊，香君有所不知，清廷欲入俺父子於罪，一旦下獄，只怕今生再不能相見了！

李香君：官人素以豪傑自命，爲何學兒女之態？莫非奴家錯看了你？【掉角兒序】想起那拆鴛鴦，離魂慘，隔雲山，相思苦，會期難孛。倩人寄扇，擦損桃花。我李香君好癡也。你看國在哪裡，家在哪裡，偏是這點花月情根割它不斷嗎？罷罷罷，到今日情絲割斷，芳草天涯。

（香君撕扇，一陣亂紅如雨，侯方域彷彿昏了過去）

原著中張道士割斷二人情根之語，在此由香君主動道出，雖不無歐陽予倩改本之

臺灣大學學術期刊資料庫

影響，卻少了霸烈之氣，多了方域自慚之貌。方域被夢驚醒，胡亂在卷上作答：

侯方域：罷罷罷！待俺任意揮灑，文不對題，斷無中榜之理。（提筆寫字）「風飄煙散，略已如斯。桃花新寫，亂紅紛飛」

這句「桃花新寫」，正暗喻《亂紅》自視爲《桃花扇》寫畢三百年後，最難得之「改寫／新詮」的企圖；這一次，桃花不再存乎扇底，而是化爲花影紛飛，亂紅點點——心緒紛亂的方域，終落入清廷陷阱：

侯方域：（驚覺上當）唉呀！

（阮魂再度現身，與侯分唸）

阮／侯：侯方域呀侯方域，（阮）虧你聰明一世，（侯）以爲敷演一番，（阮）清廷就莫奈何你嗎？（侯）他們既欲拉攏於你，（阮）就算交了白卷，（侯）都要你榜上有名！

阮魂：你與老夫無異也。哈……哈哈！

侯方域：（哭笑不得）哈……哈哈！

（兩種聲音重疊，燈暗）

這是《亂紅》導演天外飛來之筆，卻是清初被迫應試、入仕的「遺民」們，最殘酷、難堪、無法面對、卻不得不承認的事實與憾恨。忠奸之辨在跨越朝代之後，已是面目模糊，有口難言，有筆難對。孔尚任於《桃花扇》中未曾道出的方域心事，在《亂紅》中被堂而皇之的彰顯出來；爲了避諱此疵，云亭以「入道」顛覆傳奇生旦團圓窠臼；爲了浮現《桃花扇》之「隱筆」，《亂紅》以「破局」直指人心晦暗地帶，無人能逃其咎。換言之，《亂紅》乃以新的手法，敘寫云亭未曾道出之「意」。

這般破局，延伸至「尾聲」，再由「鏡中人／壯悔後的方域」緩緩道出，是振聾發聵後的抒情低迴：

鏡中人：【吟】青青子衿，悠悠我心。但爲君故，沈吟至今。年年此時，侯朝宗都會踏上這片桃花林！桃花舞春風，輕浮又何妨，偏偏伊的心情沈重一年過一年，好像聽到香君聲聲在問：國在哪裡，家在何處？難道你只剩這段花月情愁難依難捨嗎？

但爲君故，此「君」既是香君，也是亡國之君、勝國舊朝，更是從前的自我，年少的情愫。於是，回想起那段輕浮歲月，《亂紅》此處，「化用」《桃花扇》第一齣〈聽稗〉之語：

（年輕侯方域持白紗扇、麗服上。鏡中人持桃花扇，與之共舞）

臺灣大學學術期刊資料庫

侯方域：【戀芳春】孫楚樓邊，酒賣斜陽，學金粉南朝模樣。暗思想，那些鶯顛燕狂，關甚興亡！

鏡中人：皇帝駕崩那一日，侯朝宗心血來潮，踏往媚香樓——

侯方域：大事已不可問，我輩且看春光。

看著曾經多情的自己，這段生命中不可承受之輕，鏡中人在心底自我消解了風月，讓香君淡出；這個「甘願錯過」，是壯悔後方域的自我選擇，無關乎香君是否與之斷絕：

鏡中人：多年以後，我終於知曉，伊人便隱居在桃花林深處。

侯方域：你看黑漆雙門之上，（唱）插一枝帶露柳嬌黃。

鏡中人：來到此地，正是香君的門前……

侯方域：河南侯朝宗，一向渴慕，今才遂願。（彎身做揖）

（香君現身，離去）

鏡中人：伊最後還是沒向前，與香君相認。此後，縱有良辰美景，也愧對了他彼筆染滿血痕的扇中桃花。

侯方域：回首皆幻影，對面是何人。

鏡中人：【陰調散板】慕色而來，不忘當初。悔將佳期誤，無計問歸途。

【月夜思情】亂紅如雨，忘懷來時路。塵歸塵來土歸土。

那麼，此劇到頭來，一切皆成泡沫幻影，實爲壯悔後方域的心魔、業障。《亂紅》所演，不是別人，正是侯方域的心事，腦海中紛亂盤旋、散亂無章的思緒圖景。緣此，戲之眞正完結，是燈暗後打在黑幕上的兩行字：

（字幕）那是侯朝宗最後一次出入桃林。

清順治十一年，侯朝宗得中副榜三年後，即抑鬱而亡了！

以大徹、大破、了悟、遺恨，爲當代《桃花扇》新編，立下「重意不重事」的改寫典範，也爲臺灣的實驗崑劇，走出了一條經典重詮的新路。

結語：以「改編」為「創新」

本文針對「1/2Q劇場」的兩部「傳統／經典重詮」作品觀察，剖析其多年來融合崑劇與現代劇場藝術的軌跡，逐步從以「折子戲」爲基底的延伸，朝向更重視精神意境而非形似的「破然後立」，使兩者間的界線更加蘊貼而不著痕跡，使缺少崑劇科班傳統訓練的臺灣劇場，竟能誕生具傳統韻味的「當代新崑劇」。自

臺灣大學學術期刊資料庫

從成團後，「1/2Q」一直處於虧損狀態，長年面對是否要推出下一部戲的困境，導演戴君芳與主要演員楊汗如在掙扎中，依舊看戲、練功、沈澱、積累；在《亂紅》這部代表作推出之前，劇團整整停止了近兩年，無法生發新作。筆者以爲，就是這段「空白期」，醞釀了《亂紅》的深意與境界。

侯方域曾於給友人王喬年的信〈書黃子久畫後〉，透過對黃公望其人、其畫的連結，描繪外在環境的浸染，對創作者內在心境與作品意境的影響：

> 嘗考子久，常熟人，去大海九十里，焉知其不常登虞樓以觀日，習潮音而聽濤湧，而後以其靈奇恍惚之況寓之於畫耶？司馬子長作《史記》，必先遊覽天下，書畫之道未必不與此通也。且子久既以畫名矣，而乃自號曰「大癡」。癡則不畫，畫則不癡，二者果可兼乎？以是知子久之畫，又必其有無飢無渴，齊毀齊譽之性情寓其中，而後進乎技也。故山水者，天下之神氣也。其治，必日見山水，羅而致之几席之間，以蓄其氣；其終，當遂無山無水，以吾心之浩浩落落，沛然與之爲一，而乃傳其神。[85]

楊汗如天天練功，數十年如一日，向岳美緹等大陸崑劇名師習傳統戲，不論有無演出機會，終日不倦。君芳雖以小劇場出身，卻經常隱沒於傳統戲迷群中看戲，以謙卑態度理解、喜愛、學習傳統戲曲，絕非以一外來者之姿俯視崑曲，僅取其形貌置入現代劇場。在劇團面臨創作與生計問題的兩年間，君芳與汗如從未丟掉功底與關懷，仍如子久作畫、方域論人般，「日見山水」、「以蓄其氣」、「乃傳其神」；以沈潛、深思作爲再度出發的創新與再生之路。黃公望的山水成就，在他人生遭受官場打擊、遁逃仕宦、追求漁隱、心境大幅轉折之後陡升；[86]「1/2Q」在戲劇藝術上的拔高，則在劇團走不下去、停止近兩年之後。《亂紅》的成績，絕非偶然，正應了古今文學藝術名家，往往於患難、忍耐中生成「深境」之奧秘。

從《半世英雄》到《亂紅》，這條從「改編」通往「創新」之路的構圖、色彩，與傳統劇本相較，越來越能甩開包袱、大膽更新、青出於藍。不禁令筆者想起曾於巴黎奧賽美術館，觀看梵谷臨摹米勒畫作〈午睡〉的感覺。梵谷一生臨摹了米勒許多作品，這幅畫源自米勒，梵谷卻將畫中人物、景物左右反轉，重新以

---

85 參見〔清〕侯方域撰，王樹林校箋：《侯方域集校箋》（鄭州：中州古籍出版社，1992年），頁464。底線爲筆者自加。

86 參考拙作〈曲境、畫境、意境：《七里灘》與「富春山居圖」〉，《中正漢學研究》第21期（2013年6月），頁179-228。

臺灣大學學術期刊資料庫

螺旋型的筆觸與大膽的鮮豔色彩重繪；轉化後的作品與原作相比，非但不遜色，更突出其活潑旺盛的內在生命力。在美術館的錄音導覽中，介紹一段梵谷寫給其弟西奧信中的文字：

> 我們畫家總是被要求創作新作品，除了創作，什麼也不要作。可是音樂家卻不受這種制約。如果演奏一首貝多芬的作品，演奏家總會加入自己的詮釋。我把德拉克洛瓦和米勒的作品放在自己面前，當作寫生對象，然後，我極想爲畫作增添色彩。作爲我自己，當然，這就不全是我的靈感，我在尋找先輩們創作時的記憶，從色彩的角度尋求對於同一個對象隱隱約約的共鳴。如果我表達的跟他們不一致，那就算是我自己的解讀好了。[87]

改編，往往是創新的必經之路。如梵谷所言，尋求前人創作之本心、初衷，正是進入文學藝術幽徑最重要的功課；若能在體察作者意圖後，從當代視角尋求對作品／作者「隱隱約約的共鳴」，以新的表演／劇場方法，使原作「再生」，則改編本身，已兼具「繼往」與「開來」兩重意義的創發，必有新意蘊含其中。這條路，對臺灣戲曲界在困境中開拓自己的蹊徑，尤具意義。

[87] 出自2012年8月23日筆者於法國奧賽美術館參觀此幅畫作時，所聽到的中文錄音導覽介紹內容。

臺灣大學學術期刊資料庫

經典、重詮、男戲：「1/2Q劇場」的蹊徑與意境

汪詩珮

國立中正大學中國文學系副教授

本文探討「1/2Q劇場」的「新崑劇」之路，相對於「國光劇團」的「女戲．新京劇」系列，逐步形成一種「男戲」的視野。團隊主要成員（導演、編劇和核心演員）皆爲女性，更因核心演員楊汗如爲「女小生」，故其作品有意識地對傳統崑劇中的「男性角色」進行另類深掘。本文以其兩部代表作：二〇〇八年的第五號作品《半世英雄．李陵》與二〇一二年第七號作品《亂紅》爲討論主軸。《半》劇是傳統折子戲《牧羊記．望鄉》的想像與延伸，《亂》劇是名作《桃花扇》的化用與擬作；一談武將李陵，一談文人侯方域。此一女性製作團隊，能將兩位敗戰投降、貳臣遺民的男人，以雙重／多重視角，剖析內心世界，開啓角色間的反省與對話，從「敘事」與「觀點」扭轉戲曲傳統主題與表現手法。這般以深厚傳統素養進行經典重詮的手法，可謂臺灣新生代戲曲界中，以小搏大，走出一條創意蹊徑的代表性劇團。

關鍵詞：1/2Q劇場　崑劇　小劇場　《李陵》　《桃花扇》

臺灣大學學術期刊資料庫

Classics, Reinterpretation, and Masculine Performance: An Alternative and Innovative Route of 1/2Q Theatre

Shih-pe WANG
Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Cheng University

In contrast to the series of "feminine plays" of GuoGuang Opera Company, 1/2Q Theatre continues to experiment with its invention of "masculine plays." The core members of the troupe, including the director, playwrights, and players, are female, so as a matter of fact, they are consciously investigating these male characters from female viewpoints. This paper will discuss two works of the troupe: the 2008 production *Li Ling: the Abandoned Hero*, and the 2012 production *The Legend of Peach Blossom Fan*. *Li Ling* was an imaginative extension of a traditional *zhezixi*, *Watching Homewards*, while *The Legend* was the mimesis and transformation of the classical *Peach Blossom Fan*. In the former, the male protagonist is the martial general Li Ling, in the latter, the literatus Ho Fangyu, but both men are seen as traitorously surrendering cowards, by some observers' perspectives. 1/2Q Theatre designed different narrating voices to dig out the characters' inner worlds, and in the resulting dialogue revealed these two men's reflections and regrets; that is the way this female troupe transformed the traditional themes of *kunju*. In my opinion, 1/2Q Theatre represents a new generation with full creativity in melting traditional aesthetics by reinterpretation of the classics.

Keywords: 1/2Q Theatre *Kunju* Little Theatre *Li Ling* *Peach Blossom Fan*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

天池道人著：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

孔尚任著，王季思等校注：《桃花扇》，臺北：里仁書局，1996年。

云亭山人評點，李保民校點：《云亭山人評點桃花扇》，上海：上海古籍出版社，2012年。

王安祈：〈古老崑劇在臺灣的現代意義——兼評《十五貫》、《張協狀元》等當代新崑劇〉，《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。

_____：《絳唇珠袖兩寂寞：京劇．女書》，臺北：印刻出版社，2008年。

_____：〈戲曲小劇場的獨特性〉，《性別、政治與京劇表演文化》，臺北：臺大出版中心，2011年。

王瓊玲：〈「忖度予心，百不失一」——論《桃花扇》評本中批評語境之提示性與詮釋性〉，《中國文哲研究集刊》第26期，2005年3月，頁161-212。

_____主編：「新世紀 新京劇——二十一世紀臺灣京劇新美學與國光劇團」專輯，《中國文哲研究通訊》第21卷第1期，2011年3月。

司馬遷：〈報任少卿書〉，收入蕭統編，李善注：《文選》，臺北：五南圖書出版公司，1999年。

_____撰，裴駰集解：〈李將軍列傳第四十九〉，《史記》，臺北：藝文印書館，2005年。

朱建明輯選：《《申報》崑劇資料選編》，上海：上海崑劇志編輯部，1994年。

朱曉海：〈兩漢、六朝詩、文中的李陵現象〉，《古典文獻研究》第14輯，2011年6月。

李陵：〈答蘇武書〉，收入蕭統編，李善注：《文選》，臺北：五南圖書出版公司，1999年。

李孝悌：〈桃花扇底送南朝：斷裂的逸樂〉，《昨日到城市：近世中國的逸樂與宗教》，臺北：聯經出版事業公司，2008年。

沈惠如：〈從《喬影》到《小船幻想詩》——論清代劇作家吳藻的性別意識與當代詮釋〉，《重讀經典——中國傳統小說與戲曲的多重透視》，香港：牛津出版社，2009年。

汪詩珮：〈出意翻新巧：才女、擬男、新崑劇〉，《民生報》A10版（民生劇評），2006年10月18日

_____：〈女兒心．女人情：國光劇團近年的「女戲」〉，《印刻文學生活誌》第82期，2010年6月，頁164-167。

_____：〈曲境、畫境、意境：《七里灘》與「富春山居圖」〉，《中正漢學研究》第21期，2013年6月，頁179-228。

佚名：《蘇武牧羊記》，收入《古本戲曲叢刊初集》，上海：商務印書館，1958年。

____：《（串本）牧羊記》，收入王文章主編：《傅惜華藏古典戲曲珍本叢刊》，北京：學苑出版社，2010年。

青溪菰蘆釣叟編選：《醉怡情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1984年。

林宏安：〈桃花扇的相框結構——試論〈先聲〉、〈孤吟〉在全本《桃花扇》中的作用〉，

臺灣大學學術期刊資料庫

《民俗曲藝》第103 期，1996年9月，頁189-208。

林佳儀：〈論張紫東家藏崑曲曲本的傳抄意義與文獻價值〉，《臺大中文學報》第36期，2012年3月，頁199-200。

林美周：《清傳奇《桃花扇》之當代戲曲劇作藝術研究》，臺北：國立政治大學中文所碩士論文，2007年。

林鶴宜：〈小劇場的精緻新古典：臺灣實驗崑劇的雅意與創意〉，《從戲曲批評到理論建構》，臺北：國家出版社，2011年。

_____：〈臺灣的實驗崑劇——從「1/2 Q」劇團《亂紅》談起〉，「中國崑曲研究中心第六屆中國崑曲國際學術研討會論文」，2012.6.29-7.2。

_____：〈異質做爲多層次的時空對話〉，《中國時報》藝文新聞版（「新藝見」專欄），2012年8月12日。

岳美緹：《我——一個孤單的女小生》，上海：文匯出版社，1994年。

青松樹：〈道和曲社資料3 一生愛好是崑曲（俞振飛）〉，http://blog.sina.com.cn/s/blog_4947109a0102e3ol.html，讀取日期2012年10月20日。

怡庵主人編輯：《（繪圖精選）崑曲大全》，收入波多野太郎主編：《中國語文資料彙刊》，東京：不二出版，1991年。

侯方域著，何法周主編：《壯悔堂文集校箋》，鄭州：中州古籍出版社，1992年。

_____撰，王樹林校箋：《侯方域集校箋》，鄭州：中州古籍出版社，1992年。

班固撰，王先謙補注：《漢書補注》，上海：上海古籍出版社，2008年。

徐文昭編輯：《風月錦囊》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1984年。

秦燕春：《清末民初的晚明想像》，北京：北京大學出版社，2008年。

梁啓超：《桃花扇註》，臺北：臺灣中華書局，1970年。

陳芳英：〈絳唇珠袖之外——從幾部新編戲曲思考新典範的可能〉，《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，臺北：國立臺北藝術大學，2009年。

陳寅恪：《柳如是別傳》，上海：上海古籍出版社，1980年。

楊玉成：〈小衆讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中國文哲研究集刊》第19期，2001年9月，頁24-32。

葉堂：《納書楹曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1984年。

歐陽予倩改編：《桃花扇》劇本，「中國京劇戲考」網站，http://scripts.xikao.com/play/80000026，讀取日期2012年10月30日。

錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘．初集》，北京：中華書局，2005年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫